TABLE OF CONTENTS

ANNIVERSARY – PROFESSOR MARIN Z. MOCANU IS 80 YEARS OLD

Gheorghe BĂNICĂ

Profesorul Marin Z. Mocanu – personalitate a învăţământului argeşean şi a lingvisticii româneşti…….....13

Activitatea didactică şi ştiinţifică a profesorului Marin Z. Mocanu.....17

I. ROMANIAN LANGUAGE AND LITERATURE

A. ROMANIAN LANGUAGE AND DIDACTICS OF ROMANIAN LANGUAGE

Grigore BRÂNCUŞ……20

Perspectiva etimologică asupra familiei de cuvinte

Doina BUTIURCĂ…….24

Fond şi „superstrat cultural" latin în lexicul limbii române

Larisa CASANGIU……31

Când îi spunem copilului că Moş Crăciun nu există sau despre ficţionalitatea beletristicii

Oana Magdalena CENAC…….36

Cazul - o abordare din perspectivă tradiţională şi modernă

Maria CHIVEREANU……..42

Structura morfologică a numeralelor iterative şi adverbiale

Gheorghe CHIVU……..45

Misionarii italieni şi normele vechii române literare

Mihaela GĂITĂNARU……..50

Declinarea în morfologia limbii române

Ştefan GĂITĂNARU…….53

Gramatica articolului

Laura IONICĂ…….....57

Aspecte morfosintactice ale cantitativului

Adina MATROZI MARIN……62

Prepoziţiile în secolul al XVI-lea

Constantin MLADIN…….73

Despre permanenţa unor distincţii conceptuale şi terminologice în clasificarea atributului din gramatica românească modernă

Manuela SARAMANDU……...81

Diateza reflexivă

Anamaria SĂNDULESCU……85

Cuvinte noi în DOOM 2005 – litera A
Liliana SOARE…….....91
Lucrări de popularizare a ştiinţei alcătuite în Transilvania în jurul anului 1800
Constantin ȚIBRIAN……99
Aspecte privind structura tipologică a oiconimelor din Teleorman

B. ROMANIAN LITERATURE
Mariana ANDREI……103
Recitind literatura pentru copii
Clara ARMEANU……107
Antiliteratura şi cititorul model în textele lui Mircea Horia Simionescu
Ariana BĂLAŞA……..111
Camil Petrescu – publicist
Lavinia BĂNICĂ……..116
Categorii ale fantasticului în proza lui M. Eminescu şi I.L. Caragiale
Sorina BĂRBUCEANU……...120
Alteritatea romă reflectată în proza românească a sec. XX
Andreea BĂRBULETE……...126
Proza memorialistică a Ioanei Postelnicu – între jurnal şi ficţiune
Mircea BÂRSILĂ……131
Tema călătoriei descendente în proza lui Philippide
Romulus BUCUR…….140
Imaginea de sine a evreului român la Mihail Sebastian
Luminița CHIOREAN……146
Excurs la ontologia sensului textual. Eseul stănescian
Mihaela COJOCARU……..154
Identitate românească în prozele lui Ion Druță
Alina CRIHANĂ……..160
O jumătate de secol în Infern: distopia totalitară în romanul românesc postbelic
Mădălina DEACONU NICOLOF……..166
Etapele poeziei barbiene: mutații lingvistice
Adelina FARIAS …….173
Strategii parodice în discursul criticii literare româneşti
Marius GRECU……..…….....182
Conceptul de fantastic în literatură. Repere teoretice
Nicoleta IFRIM……....186
De la memoria critică la inovația fractală în receptarea textului poetic

Oana ILINCA ŞTEFĂNESCU……..…192
Femeia şi Dumnezeu în prozele lui Ion Druța
Loredana IVAN……..196
Accente poetice în opera despre natură a lui Mihail Sadoveanu
Anca Daniela MANU……..204
Mircea Eliade – În inima fantasticului mitic
Dan-Horia MAZILU……..208
Pentru o recitire a literaturii romane vechi
Mirela MIRCEA……..215
Relațiile țăranului român cu oficialitățile satului în romanul "Fețele tăcerii" al lui Augustin Buzura
Marius NICA…….....220
Recuperarea blazonului – note pe marginea Pajerelor *lui Mateiu I Caragiale*
Carmen NICOLESCU…….226
Expresivitatea epitetului
Nicolae OPREA……....232
Gellu Naum şi formula suprarealistă
Tatiana VIŞESCU……238
Scurte însemnări asupra dramaturgiei sadoveniene
Eugenia ZGREABĂN……..244
Mircea Eliade – toposuri exemplare

II. COMPARATIVE LITERATURE AND CULTURAL STUDIES
Simona ANTOFI……..250
Specia literară a călătoriei – practică culturală, sursă de mărci identitare şi experiment literar
Mirela DRĂGOI……..256
Les équations ethniques juives du texte romanesque de Virgil Gheorghiu
Gabriela DUMBRAVĂ……262
In Search of the Lost Language: Matei Călinescu's "Un fel de jurnal"
Cristina IRIDON …….267
Anchetatorul la Augustin Buzura şi F.M. Dostoievski
Ioan Şt. LAZĂR……...273
Raportul canon - necanon în perspective filosofice, istorice şi culturale: contribuții româneşti
Doinița MILEA……....281
Scriitura oglindă : voci ale Istoriei şi voci ale Textului
Diana PRESADA…….285

Devenirea ideilor politice în sec. XVI-XVII
Adriana RUJAN……..291
O categorie estetică a oralității folclorice: obscenitatea
Adrian SĂMĂRESCU……295
Personajul legendar – preliminarii teoretice
Eva Monica SZEKELY……...299
Textul şi imaginea. Relații detensionate
Ştefania ZLATE……...306
Structuri poetice în lirica lui Nietzsche şi Mallarmé

PROFESORUL MARIN Z. MOCANU, PERSONALITATE MARCANTĂ A ÎNVĂȚĂMÂNTULUI ARGEȘEAN ȘI A LINGVISTICII ROMÂNEȘTI

Gheorghe BĂNICĂ
Cancelar al Senatului Universității din Pitești

Dacă în acest an Universitatea din Pitești aniversează 44 de ani de existență în spațiul spiritual argeșean, aceeași instituție este datoare să-l aniverseze pe întemeietorul ei, pe primul dascăl și pe primul ei conducător la împlinirea vârstei de 80 de ani.

Da, profesorul Marin Z. Mocanu împlinește anul acesta, pe 6 august, 80 de ani de viață. Iar dintre aceștia, 56 în slujba învățământului și a lingvisticii.

Puțini, chiar foarte puțini, sunt aceia care au demonstrat atâta consecvență și atâta devotament în slujba unui ideal. Același toată viața! La 80 de ani Domnul Profesor Marin Z. Mocanu continuă să scrie, să predea, să îndrume lucrări de licență și de disertație, să fie interesat de soarta Universității în general și de a învățământului filologic în special. Și continuă să fie respectat, chiar iubit, de către studenți, masteranzi și colegi. Un respect de o factură cu totul aparte: acela datorat unui dascăl adevărat, unui creator de școală și unui om de o demnitate și o probitate morală excepționale.

Născut la data de 6 august 1926 în comuna Mozăceni-Deal, județul Argeș, într-o familie de oameni serioși, așezați temeinic în vatra și în viața satului, urmează cursurile primare la școala din sat (1934-1938). Și pentru că a arătat, încă de pe atunci, „aplecare" spre studiu, părinții îl trimit la „oraș", să învețe carte la liceu, actualul Colegiu Național „I.C. Brătianu", cu profesori vestiți pe vremea aceea, dintre care se detașa profesorul de limba română George Aman, cel care, mai târziu, îi va fi coleg de învățământ universitar.

Dovedind reale aptitudini intelectuale și sprijinit, cu mari eforturi materiale, de familie, la îndemnul profesorilor săi, pleacă la Facultatea de Filologie din cadrul celei mai mari universități din țară. Perioada studenției (1946-1950) coincide cu epoca de mari eforturi din partea intelectualilor filologi de a realiza dezideratele fundamentale ale Academiei Române: un sistem ortografic coerent și stabil, o gramatică normativă și un dicționar – tezaur al limbii române. Așa se face că tânărul student Marin Z. Mocanu are șansa să-și formeze și să-și definitiveze orizontul intelectual sub îndrumarea unora dintre „titanii" filologiei române: George Călinescu, Tudor Vianu, T. Papahagi, I. Iordan, Al. Graur, Em. Petrovici, J. Byck, B. Cazacu, I. Coteanu, D. Macrea și Al. Rosetti, al cărui asistent va deveni în 1950, la terminarea facultății. Este demn de reținut că a absolvit facultatea cu „Diploma de merit", lucru extrem de rar în acea perioadă și cu asemenea profesori. Încă din ultimii ani ai facultății și apoi, ca tânăr asistent, este cooptat în colectivele lărgite constituite pe lângă Institutul de Lingvistică pentru adunarea de fișe lexicale de dicționar și pentru redactarea unor capitole din „Gramatica limbii române" apărută, în prima ediție, în anul 1954.

A funcționat ca asistent la Catedra de Limba Română a Universității din București, condusă de academicianul Al. Rosetti, până în luna iulie a anului 1952, când are loc cunoscuta „epurare" a celor care nu aplicau suficient de convingător tezele staliniste în domeniul lingvisticii. Este îndepărtat, pentru exact zece ani, din învățământul superior, dar în ce companie: Al. Rosetti, Al. Graur, I Coteanu ș.a.! După o perioadă de șomaj, în toamna aceluiași an este încadrat la Școala Generală din orașul Costești, unde funcționează, împreună cu soția sa, Lizica Șerban (Mocanu), educatoare

la aceeaşi şcoală, timp de trei ani. În ciuda tuturor obstrucţiilor de ordin politic (a refuzat multă vreme să devină membru de partid), valoarea sa umană şi profesională se face remarcată şi astfel reuşeşte ca în octombrie 1955 să se transfere ca profesor de limba română şi director al Liceului Seral de pe lângă Liceul „Nicolae Bălcescu" din Piteşti (1955-1959) şi, după aceea, ca inspector şcolar la Secţia de învăţământ a oraşului Piteşti şi, periodic, profesor metodist în cadrul Cabinetului pedagogic de pe lângă Secţia de învăţământ a regiunii Argeş. În această perioadă susţine şi promovează examenele pentru obţinerea tuturor gradelor didactice.

A activat în învăţământul preuniversitar cu aceeaşi pasiune şi devotament cu care s-a pregătit în anii studenţiei şi cu aceeaşi competenţă pe care o va dovedi şi în fruntea învăţământului superior argeşean.

Renumele de „ctitor al învăţământului superior argeşean" îl capătă, întrutotul îndreptăţit, după înfiinţarea Institutului Pedagogic din Piteşti, fapt petrecut în anul 1962. Este momentul în care, în arealul argeşean şi muscelean, apărea prima instituţie de învăţământ superior, care va pregăti serii succesive de cadre didactice pentru învăţământul gimnazial din toată ţara.

În interiorul acestei instituţii se formează un cerc de intelectuali autentici, de mare anvergură, care vor adăuga oraşului Piteşti, pe lângă renumele de mare centru industrial şi pe acela de centru de cultură. Se punea, astfel, piatra de temelie a ceea ce va deveni, peste ani, Universitatea din Piteşti. Pentru a acoperi cu cadre didactice cele cinci specializări cu care a început învăţământul superior argeşean (română, matematică, biologie, chimie-fizică, educaţie fizică), conducătorul instituţiei, numit atunci „prorector", apelează la cadre didactice universitare din Bucureşti şi la profesori de mare competenţă argeşeni, precum Şerban Cioculescu, Gh. Vrabie, Augustin Z.N. Pop, S. Teleman, George Aman, Ilie Stănescu, Al. Bera ş.a.

Timp de cinci ani (1962-1967), a condus singur, fără decani, cele trei facultăţi înfiinţate, ocupându-se de tot ce a însemnat organizarea unei instituţii noi, de la încadrarea cu personal de îngrijire până la crearea şi dotarea bazei materiale, de la amenajarea spaţiilor de locuit pentru studenţi până la întocmirea statelor de funcţii. Un volum de muncă enorm, o cheltuială teribilă de energie şi de timp pentru a pune în practică o idee benefică întregului spaţiu spiritual argeşean. Şi cel mai tânăr rector din ţară (avea 36 de ani) a reuşit! Şi, dacă astăzi Universitatea din Piteşti are 17.000 de studenţi şi o bază materială remarcabilă, un corp profesoral deosebit şi o recunoaştere internă şi internaţională, toate acestea au fost posibile pentru că cineva a avut curajul să înceapă şi puterea de a duce până la capăt ceea ce a început.

După ce lucrurile au fost aşezate pe făgaşul lor la Piteşti, profesorul Marin Z. Mocanu este trimis la un lectorat de limbă română la două dintre cele mai prestigioase universităţi din Italia, acelea din Torino şi Milano. Timp de doi ani (1967-1969) îi învaţă pe studenţii italieni limba română şi îi ajută să descopere cultura şi civilizaţia română, dar se perfecţionează şi Domnia Sa în cunoaşterea limbii italiene şi a influenţelor acesteia asupra limbii noastre. Toate informaţiile culese în acea perioadă şi sistematizate mai târziu se vor concretiza în teza sa de doctorat, intitulată **Influenţa italiană asupra limbii române**, lucrare întocmită sub coordonarea ştiinţifică a academicianului Ion Coteanu şi susţinută în anul 1977 la Universitatea din Bucureşti.

La încheierea misiunii în Italia şi după întoarcerea în ţară este ales rector al instituţiei pe care o crease, funcţie pe care o îndeplineşte până în anul 1974, când Institutul Pedagogic devine Institutul de Învăţământ Superior.

Până la pensionare (1986) coordonează învăţământul filologic şi este şeful Catedrei de Limba şi Literatura Română şi Limbi Străine.

În 1992, după ce instituția pe care a creat-o şi pe care a condus-o atâția ani devine Universitatea din Piteşti, revine la catedră, unde îi sunt încredințate trei dintre cursurile filologice fundamentale: Limba română contemporană (I), Istoria limbii române şi Gramatica comparată a limbilor romanice.

După organizarea studiilor postuniversitare de Master la Facultatea de Litere (2004), predă cursuri în cadrul modulului „Dinamica structurală a limbii române contemporane".

Ca titular de curs, dar şi ca seminarist (nu a refuzat niciodată seminariile, ba chiar le-a solicitat), a căutat permanent cele mai potrivite metode de a-i atrage pe studenți spre studiul temeinic, argumentat şi conştientizat, al problemelor de limbă. Actualii şi foştii săi studenți, printre care, cu mândrie, mă număr şi eu, au apreciat acuratețea exprimării, motivația logică, spiritul academic al cursurilor sale, precum şi tactul pedagogic în organizarea seminariilor.

A dorit şi a reuşit să ofere studenților materialele didactice necesare studiului lingvistic: cursuri, lucrări de seminar, culegeri de texte, sinteze etc.

Încă din 1969 redactează cursul de **Fonetica limbii române**, iar în 1970 cel de **Lexicologie. Vocabularul limbii române contemporane**. Pentru cei interesați de cunoaşterea limbii italiene redactează în 1978 o culegere de exerciții.

După reluarea activității elaborează cursuri în care se face simțită cu pregnanță personalitatea sa de om de ştiință şi de dascăl cu experiență: **Probleme de fonetică, lexicologie şi formarea cuvintelor** (1994).

Aceeaşi rigurozitate ştiințifică şi tehnică a ordonării materialului o demonstrează şi în cărțile pe care le-am redactat şi publicat împreună: **Limba română contemporană. Formarea cuvintelor** (1999, reeditată în 2004), **Limba română contemporană. Vocabularul** (2004) şi **Introducere în studiul limbii române contemporane** (2006).

În anul 2005 publică o lucrare (dedicată memoriei fostei sale soții, Lizica) ce concretizează o activitate ştiințifică de o viață, intitulată **Elemente de lingvistică romanică**.

Cursurile şi cărțile publicate vin în continuarea activității sale ştiințifice începute încă de pe băncile facultății. În ultimul an de studii şi încă doi ani (1950-1952) a fost responsabilul rubricii dedicate problemelor de ortografie, toponimie şi vocabular regional a revistei ***Cum vorbim*** şi participă la două mari anchete dialectice în Țara Hațegului, în Bucovina şi în Maramureş, conduse de către academicianul Boris Cazacu. Tânăr cercetător fiind, întocmeşte fişe lingvistice care vor fi folosite la elaborarea a două lucrări academice normative: **Gramatica limbii române** (1954) şi **Dicționarul limbii române contemporane** (1956-1957).

Studiile care l-au consacrat printre lingviştii români de marcă au fost cele referitoare la pătrunderea neologismelor în vocabularul limbii române, în special a cuvintelor de origine italiană. Cele cinci articole publicate, între anii 1978-1979, în revista „Studii şi cercetări lingvistice", editată sub egida Academiei Române, au fost consemnate şi recenzate în revista academică ***Language and Languange Behavior Abstracts*** din San Diego. Ca urmare a acestor cercetări, în luna ianuarie 1979 a fost cooptat în colectivul de redactare a **Tratatului de istorie a limbii române**, volumele: IV – **Limba română între anii 1640 şi 1780**; V - **Limba română între anii 1780 şi 1880** şi VI - **Limba română după 1880 până astăzi**, redactând tocmai capitolele care privesc influența limbii italiene asupra limbii române.

Orice încercare de prezentare a activității unei personalități de talia profesorului Marin Z. Mocanu nu poate fi decât schematică şi incompletă. Rămâne totdeauna ceva

nespus, ceva nepătruns de ochiul din afară. Toată viața sa, Domnul Profesor a fost de o modestie rară, pe care nu o au decât spiritele alese. Foarte rar şi în prezența unor persoane bine alese a făcut destăinuiri despre Domnia Sa şi despre ceea ce îl preocupă. Dar cine reuşeşte să-i pătrundă sufletul descoperă un univers fascinant, de o profunzime şi de o delicatețe cu totul deosebite.

La 80 de ani este încă foarte activ, este prezent în amfiteatre, printre colegi şi printre studenți, acolo unde se simte cel mai bine. Adică într-un univers pe care l-a slujit toată viața. În cazul Domniei Sale se ilustrează perfect proverbul „Omul sfințeşte locul". Iar locul sfințit este Universitatea din Piteşti de astăzi.

Pentru tot ce a făcut pentru noi toți, pentru generațiile trecute şi viitoare care au străbătut sau vor străbate culoarele Universității suntem datori să-i mulțumim Domnului Profesor Marin Z. Mocanu. Să-i dorim ani mulți şi sănătoşi şi să-l asigurăm că Universitatea din Piteşti îl aşteaptă permanent!

La mulți ani!

Conf.univ.dr. Marin Z. MOCANU - Activitatea didactică şi ştiinţifică

I. Cursuri şi materiale didactice

1. *Culegere de texte dialectale*, 1963, dactilografiat şi multiplicat;
2. *Accidente fonetice*, 1964, dactilografiat şi multiplicat;
3. *Fonetica limbii române contemporane*, 1969, dactilografiat şi multiplicat;
4. *Formarea cuvintelor în limba română*, 1970, dactilografiat şi multiplicat;
5. *Vocabularul limbii române contemporane*, 1971, dactilografiat şi multiplicat;
6. *Exerciţii pentru însuşirea limbii italiene*, 1975, dactilografiat şi multiplicat;
7. *Glosar de terminologie lingvistică (tradiţională şi structuralistă),* 1976, dactilografiat şi multiplicat;
8. *Limba română contemporană, Probleme de morfologie*, Universitatea „Pygmalion", 1994;
9. *Istoria limbii române*, 1996, în manuscris;
10. *Limba română contemporană. Formarea cuvintelor*, Editura Universităţii din Piteşti, 1999 şi 2004, (în colaborare cu Gheorghe P. Bănică);
11. *Limba română contemporană şi stilurile ei funcţionale*, Editura Universităţii din Piteşti, 2001, (în colaborare cu Gheorghe P. Bănică);
12. *Limba română contemporană. Vocabularul*, Editura Universităţii din Piteşti, 2004 şi Editura Paradigme, 2005, (în colaborare cu Gheorghe P. Bănică);
13. *Elemente de lingvistică romanică*, Editura Universităţii din Piteşti, 2005
14. *Introducere în studiul limbii române contemporane*, Editura Universităţii din Piteşti, 2006, (în colaborare cu Gheorghe P. Bănică);

II. Studii şi articole de specialitate

1. *Observaţii asupra limbii romanului „Desculţ" de Zaharia Stancu*, lucrare de licenţă, în revista „Cum vorbim", nr. 3-4, 1951, după comunicarea din ianuarie 1951 în cadrul Institutului de lingvistică Bucureşti;
2. *Mic dicţionar tehnic* (recenzie), în revista „Cum vorbim", nr. 11, 1951;
3. *Vocabularul regional argeşean*, în revista „Cum vorbim", nr. 11, 1951;
4. *Vocabularul regional argeşean*, în revista „Cum vorbim", nr. 1, 1952;
5. *Cum scriu unii autori despre ţărănimea muncitoare* (studiu lingvistic), în „Contemporanul", 1952;
6. *Toponimie şi istorie*, în revista „Argeş", nr. 6, 1966 (în colaborare cu G. Giuglea, G. Ţepelea şi O. Proca);
7. *Toponimie şi viaţă socială*, în revista „Argeş", nr. 1, 1967 (în colaborare cu G. Giuglea, G. Ţepelea şi O. Proca);
8. *Argeşul în lumina toponimiei*, în „Lucrări ştiinţifice", Institutul Pedagogic Piteşti, 1969 (în colaborare cu G. Giuglea, G. Ţepelea şi O. Proca);

9. *Onomastica comunei Domneşti, judeţul Argeş*, în „Lucrări ştiinţifice”, Piteşti, 1969 (în colaborare cu I. Moise);
10. *Împrumuturi engleze în limba română*, în „Buletinul ştiinţific”, Piteşti, 1971 (în colaborare cu L. Irimiaş);
11. *Observaţii asupra frecvenţei literelor la iniţiala de cuvânt*, în „Studii şi comunicări”, Piteşti, 1972 (în colaborare cu F. Popescu.);
12. *Preocupări ortografice la „Junimea” (pe marginea unui registru de procese-verbale, redactate de A. D. Xenopol)*, în „Studii şi comunicări”, Piteşti, 1972;
13. *Stadiul actual al cercetărilor privind influenţa italiană asupra limbii române*, referat ştiinţific susţinut în cadrul Catedrei de limba română a Universităţii Bucureşti, 1974;
14. *Principiile de clasificare a elementelor italiene din limba română*, referat ştiinţific susţinut în cadrul Catedrei de limba română a Universităţii Bucureşti, 1975;
15. *Influenţa italiană asupra limbii române*, Piteşti, 1977, teză de doctorat;
16. *Influenţa italiană asupra limbii române*, rezumatul tezei de doctorat, Tipografia Universităţii Bucureşti,1977;
17. *Periodizarea împrumuturilor italiene pătrunse în limba română*, I, în „Studii şi cercetări lingvistice”, nr. 6, 1978;
18. *Periodizarea împrumuturilor italiene pătrunse în limba română*, II, în „Studii şi cercetări lingvistice”, nr. 1, 1979;
19. *Două glosare bilingve din epoca lui Constantin Brâncoveanu*, în „Buletinul ştiinţific”, Piteşti, 1979;
20. *Clasificarea etimologică a elementelor italiene din lexicul limbii române*, în „Buletinul ştiinţific”, Piteşti, 1980;
21. *Cuvinte italiene pătrunse în limba română prin intermediul unor limbi neromanice*, în „Studii şi cercetări lingvistice”, nr. 3, 1980;
22. *Două tipuri de adaptare a neologismelor latino-romanice atestate **în** „Foletul novel**”***, în „Studii şi cercetări lingvistice”, nr. 2, 1981;
23. *Din istoricul scrierii cu litere latine în ţările române*, în „Buletinul ştiinţific”, Piteşti, 1981;
24. *Consideraţii lingvistice asupra „Foletului novel”*, în „Buletinul ştiinţific”, Piteşti, 1983;
25. *Division into Periods of the Italian Denizens in the Romanian Language*, în „Language and Language Behavior Abstracts”, San Diego, California, S.U.A.;
26. *Cuvinte de origine italiană în limba română*, capitole speciale pentru volumele IV, V, VI, ale proiectului *Tratat de istorie a limbii române*, editat de Academia Română, 1985;
27. *Cazania de la Govora, 1643* (transcriere cu litere latine a scrierii chirilice, metoda transliteraţiei), 1950, în manuscris;

În perioada 1950-1952 am făcut parte din colective de elaborare a „**Gramaticii limbii române**” şi „**Dicţionarul limbii române contemporane**”, formate de Institutul de Lingvistică din Bucureşti şi am participat la anchetele dialectale conduse de academicianul B. Cazacu din Meria-Lunca Cernei, Haţeg şi Ciomârla-Cacica, Bucovina.

III. Dezbateri şi articole cu conținut pedagogic şi metodic

1. *Dezbaterea exprimării orale şi scrise la elevi*, în „Gazeta învățământului”, ianuarie 1954;
2. *Compunerile creatoare la elevi*, în „Gazeta învățământului”, martie 1954;
3. *Perspective universitare*, în revista „Argeş”, nr. 1, 1966;
4. *Pregătirea profesorului pentru şcoala de cultură generală*, în revista „Argeş”, nr. 5, 1966;
5. *Universul de pregătire al absolvenților de liceu*, în revista „Argeş”, nr.3, 1967;
6. *Dezvoltarea învățământului superior*, în revista „Argeş”, nr. 8, 1967;
7. *Predarea limbii române în Italia*, în „Forum”, nr. 2, 1970;
8. *Împrumuturi latino-romanice în limba română. Folosirea explicației etimologice în procesul formării terminologice ştiințifice la elevi*, în „Tribuna şcolii argeşene”, 1971;
9. *Studiu teoretic şi experimental privind alcătuirea, interpretarea şi aplicabilitatea testelor de aptitudini lingvistice la concursul de admitere în învățământul superior*, în „Buletinul ştiințific”, Piteşti, 1972, (în colaborare cu G. Aman).

PERSPECTIVA ETIMOLOGICĂ ASUPRA FAMILIEI DE CUVINTE

Grigore BRÂNCUŞ
Universitatea Bucureşti

***Résumé**: Notre étude décrit des aspects du vocabulaire d'origine latine en roumain:son organisation dans des familles étymologiques constituées par la dérivation et, plus rarement, par la composition; le fait que l'héritage de celles-ci comme telles prouve les rapport de filiation directe entre le roumain et le latin; la différence entre les éléments hérités et les éléments empruntés.*
***Mots-clés:** composition, dérivation, emprunt*

Cuvintele moştenite din latină reprezintă componenta esenţială a vocabularului românesc. Prin vechimea lor, cele mai multe dintre acestea au circulaţie generală şi o mare frecvenţă în actul concret al comunicării. De la ele se formează numeroase alte cuvinte şi construcţii fixe (locuţiuni, expresii, frazeologii) cu caracter profund popular.

Prin criteriile expuse aici: circulaţie, frecvenţă, capacitate derivativă se determină aşa-numitul fond principal de cuvinte, a cărui esenţă este, evident, latină.

Din cercetările statistice întreprinse asupra lexicului provenit din latină rezultă că „limba română, cu ramificaţiile ei teritoriale, are 2188 de cuvinte de origine latină".[i] După aprecierile lui R. Todoran, aproape un sfert dintre acestea se află numai în dacoromână şi peste două sute numai în dialectele din sudul Dunării. Se desprind de aici două concluzii de ordin istoric foarte importante, anume că 1. româna s-a format pe un larg teritoriu romanizat, la nordul şi la sudul fluviului şi că 2. elementul romanic a persistat, fără întrerupere, de la origini până astăzi, pe teritoriul vechii Dacii.

Vocabularul latin transmis în română este constituit, în numeroase cazuri, din grupuri de cuvinte formate prin derivare, direct sau indirect, de la un termen de bază. De exemplu, *ac* şi *ață*, în aparenţă cuvinte izolate, au un radical comun la nivelul latinei: *acus* şi *acia*. De asemenea, *durea, dor, duios, duroare, dururos* înv. provin din etimoane organizate într-o familie lexicală: *dolere*, *dolus* (postverbal), **doliosus* (derivat din *dolinus* „durere"), *dolor*, *-orem*, *dolorosus*.

Uneori poate apărea un număr foarte mare de unităţi lexicale organizate într-un astfel de grup. De exemplu, în *Dicţionarul etimologic al limbii române. Elementele latine*, *A-Putea*, 1907 – 1914, de I. A. Condrea şi Ovid Densuşianu, pe care se sprijină în bună măsură observaţiile noastre, sunt date laolaltă cuvintele: *holba* vb. (< *volvere), vâltoare*, ar. *vultor* (< **vol(u)toria*), *văltura* vb., *vultura* „tourbillonner; fouler les draps" (< *voltulare*), *volbură* (< *volvula*), *vâlvoare* (< *volvor*, - *orem*), *bulbuca* vb. (**volvicare*), *învoalbe* vb. înv. „rouler" (< *involvere*), *învolt* adj. (< *invol(u)tus*), *dezvolt* adj. înv. „epanoui" (< *disvolutus*) (de unde s-ar fi format vb. *dezvolta*), *suvoalbe* vb. „rouler, remuer, fouiller" şi *suvolbi* (< *sub-volvere*), *sovâlta* vb. „escocher la pâte" (< *sub-volutare*). Am lăsat deoparte ar. *vâlvător* „ensouple" şi *vâlvor* „trolius europaeus". După cum se vede, unele sunt bine cunoscute în limba de astăzi, altele aparţin în exclusivitate limbii vechi ori graiurilor regionale sau dialectelor din sudul Dunării.

Familiile lexicale etimologice privesc, de regulă, fondul latin al limbii. Ele sunt o dovadă că vocabularul moştenit este, în bună măsură, organizat în grupuri constituite în jurul câte unui nucleu comun, un vocabular înzestrat cu posibilităţi de a se dezvolta prin derivare şi compunere.

Radicalul comun al unei familii etimologice se descoperă numai în latină, pentru că, din punctul de vedere al românei, elementele componente ale derivatelor nu sunt întotdeauna destul de clare. De exemplu, verbul *ire* „a merge" şi derivatele cu prefixe *exire*, *perire, subire* s-au păstrat întocmai în română: *ii* (în istroromână), *ieşi, pieri, sui*, dar înrudirea lor este evidentă numai în latină. De cuvântul de bază *albus* se leagă derivatele **albaster, *albitia,* cl. *albities, exalbidus*, care au devenit în română *alb, albastru, albeață, sărbăd*; numai *albeață* s-ar raporta direct la *alb*.

La fel, *jugum, *jugaster, jugulare,* cu un radical comun, se recunosc în reflexele româneşti *jug* (de aici *înjuga* şi *dejuga*), *jugastru* „copac cu lemn de esență tare din care se fac juguri" şi *junghia* (radicalul *jung* – cu un infix).

Unele familii conțin şi cuvinte formate prin compunere. Exemplele sunt puține, pentru că acest procedeu nu este productiv nici în latină, nici în română: *caro, carnem* a fost transmis românei (*carne*) împreună cu derivatul **carnacius* (> *cârnaț*), dar şi cu compusul *carnem – ligat* (> *cârneleagă*). De asemenea, *caseum* (> *caş*) şi *caseum – ligat* (> *câşlegi*), *coda*, cl. *cauda* (> *coadă*) şi compusul *coda-alba* (> *codalbă, codalb*). Lat. *medium* (> *miez*) s-a păstrat şi în compusele *mediam diem* (> *miazăzi*), *mediam noctem* (> *miazănoapte*), *medius locus* (> *mijloc*); *dimidietas,* contaminat cu un sinonim din substrat (comp. alb. *gjymës* „jumătate"), s-a păstrat în *jumătate*; s-au adăugat la acestea derivatele propriu-zise: *meridiare* (> *meriza* vb. în Oaş), *medulla* (> *măduvă*), *medullarium* (> *mădular*). Radicalul comun se recunoaşte numai printr-o analiză etimologică minuțioasă (cf. *CDDE*).

Prepozițiile, care se apropie de valorile prefixelor, apar destul de des în compunerea lexicală din cadrul familiei etimologice. De exemplu, prepozițiile *ad, de, ex, in, per, post* se întâlnesc în structura multor cuvinte. Astfel, *cald, căldare, căldură, scălda, scăldăciune* provin dintr-un grup etimologic alcătuit din *caldus* (cl. *calidus*, legat etimologic de vb. *caleo, -ēre* „a fi cald", care nu s-a păstrat), *caldaria, *caldura, exculdare, excaldatio*. La fel: *foale, fuior, înfoia, înfuleca, sufleca* au radical comun în latină dezvoltat cu prepozițiile *in, sub, follis, *folliolus, *infolliare, infollicare, subfollicare*. Adverbul *poi* înv. (< *post*) se grupează etimologic cu *apoi* (< *ad-post*), *înapoi* (< *in – ad - post*), *poimâine* (< *post-mane*) şi prepoziție *după* (< *de-post*).

Verbele *prinde, aprinde, cuprinde, deprinde* sunt derivate pe teren latin: *prendere,* cl. *prehendere*, *apprendere*, *comprendere*, *deprendere* şi, la fel, familia lui *pune: apune, depune, despune, prepune, răpune, spune* din lat. *ponere, apponere, deponere, disponere, praeponere, reponere, exponere*. Cu *intro* (> *întru*) s-au format *dintru* (< *de-intro*), *pentru* (< *per-intro*), *lăuntru* (cu *în, din: înlăuntru, dilăuntru*), din *illac-intro*.

Din familia lexicală moştenită în română cele mai multe derivate sunt cu sufixe, deşi latina, după cum se ştie, excela în derivate cu prefixe (ca greaca veche, germana, rusa etc.).

Într-o familie etimologică pot apărea, uneori, şi substantive postverbale alături de verbele respective: *dor* şi *durea* (*dolus* şi *dolere*), *fugă* şi *fugi* (*fuga* şi *fugire*), *luptă* şi *lupta* (*lucta* şi *luctare*), *papă* şi *păpa* (*pappa* şi *pappare*)[ii].

Numai elementele de origine latină sunt grupate în familii. Ele se deosebesc prin aceasta de împrumuturile din limbile vecine. Există, uneori, grupuri etimologice la cuvintele din slavă, maghiară, turcă, neogreacă, dar acestea sunt constituite doar din două – trei unități cu înrudire vizibilă, fără să formeze serii lungi de derivate ca cele latine; de exemplu: *drag* şi *dragoste*, *iubi* şi *ibovnic* (din slavă), *chip* şi *chipeş* (din maghiară), *geam* şi *geamgiu* (din turcă), *nostim* şi *nostimadă*, *plictisi* şi *plicticos* (din neogreacă) etc. În categoria împrumuturilor intră şi cuvintele din substrat (împrumuturi

făcute de latina balcanică), cu precizarea că acestea apar complet izolate. În schimb, pe terenul intern al limbii, ele pot da naştere la familii lexicale foarte bogate; de exemplu, *mânz* are 15 derivate, *copil* 14, *buză* 12 etc.

Aşadar, faptul că vocabularul de origine latină din română apare organizat în familii etimologice, moştenite ca atare din latină, pune în lumină raporturile de filiaţie directă dintre română şi latină. S-ar desprinde de aici şi un criteriu de distingere a elementelor moştenite faţă de cele împrumutate. Pe seama moştenirii latineşti trebuie pusă şi predilecţia românei de a-şi dezvolta vocabularul prin mijloacele interne de derivare cu sufixe şi, mai rar, cu prefixe. De exemplu, *car* (< *carrum*) moştenit împreună cu *căra* vb., *cărare* (< *carraria*), *(în)cărca* (< *carricare*, *descărca* (< *discarricare*) se află la baza lanţului de derivate interne: *căruţ, căruţă, cărucior, cărucioară, căruţaş, cărucer, căroi, cărăuş, cărăuşi* vb., *cărăuşie, încărcătură* (cf. *CDDE*, nr. 253 – 258). Aproape de la fiecare cuvânt românesc se pot forma derivate cu sufixe.

În unele cazuri, în familia lexicală etimologică se cuprind şi cuvinte reconstruite pentru perioada străveche a limbii. De exemplu, adj., subst. *căsătoriu*, cunoscut în limba veche cu sensul de „om însurat, om cu casă, stăpân al casei" (de aici verbul *căsători*), e derivat de la un verb **a căsa* care, la rândul lui, ar proveni dintr-un lat. vulgar **casare* „a face casă, a se stabili, a întemeia o căsnicie"[iii]; pentru Occident, comp. sp., part. *casar* „a se căsători", it. *(ac)casare* id., *TDRY; DA*. În felul acesta, familia lui *casă* apare mai dezvoltată: *casă*, (< *casa*), v. rom. *căsar* adj., subst. „care posedă o casă, om însurat" (< *casarius*), **căsa* vb. (< **casare*).

Din familia etimologică a subst. *apă* (< *aqua*) fac parte *adăpa* (< *adaquare*) şi, probabil, un verb dispărut **apăta* (din lat. **aquatare,* cf. Haşdeu, EMR, II, s. *apăt*), de la care a derivat adj. *apătos* (în *DA*, derivat din **aquatosus*). S-ar adăuga aici *apos* (< *aquosus*), *apar* „aducător de apă" (< *aquarius*); în dicţionare, e dat ca derivat intern de la *apă*; la fel de Al. Graur, *BL*, 5, 1937, p. 88. Vechimea lui *apar* e motivată de realităţi româneşti istorice: în satele de deal şi de munte „se cară apă" de la fântânile din vale; de asemenea, în practicile creştine, se aduc, timp de patruzeci de zile, căldări de apă pentru pomana celui mort.

O modificare fonetică în structura radicalului latin se generalizează la întregul grup lexical, recunoscut întocmai în română; de exemplu, lat. *crassus* a devenit *grassus* (> *gras*), cu *g*, probabil sub influenţa lui *grossus* (> *gros*). Acelaşi fonetism apare şi la *grăsun* (< *grasso, -onem*) şi *îngrăşa* (< **ingrassiare*, cl. *incrassare*).

La fel, *grevis*, cf. *gravis* (> *greu*), cu *a* devenit *e* prin analogie cu *levis*, îşi păstrează fonetismul în **grevitas* cl. *gravitas* (> *greutate*), **grevitia* (> *greaţă*), **grevitiosa* (> *grecioasă* adj. înv. „însărcinată"), **ingrevinare* (> *îngreunare* „rendre enceinte"), **ingrevicare* (> *îngreca* „a însărcina"). Exemple de modificări fonetice accidentale extinse de la cuvântul de bază la toată familia lexicală se pot da încă, folosind dicţionarele şi cercetările speciale de etimologie.

În unele cazuri, româna a moştenit numai derivatele, fără termenul – nucleu. Din familia lui *domus*, cuvânt care nu s-a păstrat, s-au transmis românei derivatele *dominus, domina,* pop. *domnus, domna* (> *domn, doamnă*), adj. (*dies*) *dominica* (> *duminică*), adj. *domesticus* (> *domestic, dumestic; dumesnic,* variantă mai târzie, cu un sufix slav). De adăugat compusul *Dumnezeu*, în care se recunoaşte vocativul *domine*.

De la verbul *ago, -ere* „a mâna" (şi frecventativul *agito, -are* „a mâna mereu, încoace şi încolo") s-a păstrat numai adj. *agilis,* **agilus* (> *ager*). Lat. *auris* „ureche" s-a conservat numai prin diminutivul *auricula* şi, mai depărtate, verbele *audio, -ire* şi *ausculta, -are*. *Avus* „bunic" există printr-un derivat cu suf. autohton *–uş* : *auş* (general

în aromână) şi prin diminutivul *avunculus* (> *unchi*). De asemenea, *gallus* „cocoş" s-a perpetuat numai prin derivatul *gallina* (> *găină*), de la care şi *gallinaceus* adj. „găinaţ". Lat. *lux* nu s-a păstrat, în schimb, derivatele acestuia sunt numeroase: *lucire,* cl. *lucēre* (> *luci*) (şi *lucesco, -ere*, incoativ, rom. *luceşte*), *lucor, -orem* (> *lucoare*), *lucifer*, *-erum* (> *luceafăr*), **tralucire*, cl. *tralucere* (> *străluci*, cu prep. *stră* – analogic), *lucubro, -are* „a lucra în timpul nopţii" (> *lucra*), *lumen, -inis* „lumină" (> *lume*), *luna* (> *lună*), *lunaticus* (> *lunatic*), **luminina* (> *lumină*), *luminaria* (> *lumânare*)[iv]. După cum se vede din acest ultim exemplu, procedeul derivării nu e întotdeauna clar, mai ales în cazurile în care radicalul apare cu diverse variante.

Problema originii derivatelor, în latină sau pe teren romanic, a fost mult discutată şi în lingvistica românească. Al. Graur şi Th. Hristea, între mulţi alţii, au susţinut mereu ideea derivării interne, chiar dacă în multe cazuri formele derivate se întâlnesc şi în limba veche, precum şi în alte limbi romanice, ori denumesc obiecte uzuale existente dintotdeauna în viaţa comunităţilor româneşti. Nu trebuie ignorat nici faptul că existenţa derivatelor atât în dacoromâna veche, cât şi în dialectele din sudul Dunării e un criteriu util pentru precizarea moştenirii directe din latină[v].

În concluzie, există dovezi suficiente să susţinem că vocabularul latin din română e organizat, de regulă, în familii lexicale etimologice, care exprimă raporturile de filiaţie directă dintre română şi latină.

Note

[i] Romulus Todoran, *Contribuţii de dialectologie română*, EŞE, Bucureşti, 1984. p. 137

[ii] Cf. Al. Graur, *Încercare asupra fondului principal lexical al limbii române*, Bucureşti, 1954, p. 153.

[iii] I. Coteanu şi Marius Sala, *Etimologia şi limba română*, Bucureşti, 1987, p. 17 – 20; în CDDE, *căsătoriu* ar descinde din lat. *casatorius*.

[iv] Cf. Michel Bréal et Anatole Bailly, *Dictionnaire étymologique latin,* Paris, Hachette, 1885.

[v] Pe larg, Marius Sala, în volumul citat mai sus, scris împreună cu I. Coteanu, la p. 94 ş. u.; v. şi cele scrise de noi în introducerea la noua ediţie a *Dicţionarului etimologic* al lui Condrea şi Densuşianu, Bucureşti, 2006, p. 14-15.

FOND ŞI „SUPERSTRAT CULTURAL LATIN" ÎN LEXICUL LIMBII ROMÂNE

Doina BUTIURCA
Universitatea „Petru Maior", Târgu-Mureş

Abstract**:** *The Latin nature and the vocabulary of Romance languages represent a phenomenon of continuity inside discontinuity. This takes place both at semantic-lexical level and at the level of those methods that indicate the enrichment of vocabulary (derivation, word formation, change of grammatical value).*
Key-words*: vocabulary, semantic-lexical level, derivation, word formation, change of grammatical value*

Sub denumirea de *împrumuturi savante* se ascund realităţi diferite de la o limbă la alta , dar mai ales de la limba română la limbile romanice din Occident, deoarece numai acestea din urmă au menţinut latina ca limbă a culturii şi administraţiei, de–a lungul întregului Ev Mediu şi ca limbă a bisericii catolice romane, până la al doilea conciliu al Vaticanului. Iată ce scria Tagliavini: „Când deci, atât în perioada formării lor, înainte de stabilizare, cât şi mai târziu, în cursul întregii lor istorii, limbile neo-latine din Occident au avut nevoie să exprime concepte sau să denumească obiecte pentru care nu găseau un termen corespunzător în fondul lingvistic comun, vulgar, ele îl împrumutau din limba scrisă , adică din acea latină care, cu forme mai mult sau mai puţin clasice (sau imitându–le pe acestea), continua să fie limba culturii şi a şcolii, model de stil şi model al oricărui gen literar, rezervor lingvistic la dispoziţia oamenilor culţi. Latina reprezenta de asemenea, modelul sintactic al prozei artistice care, la toate naţiunile neolatine occidentale, a adoptat tipul stabilit de tradiţia seculară a literaturii latine medievale."

Elementele erudite ale limbii italiene poartă mărcile suprasegmentale (poziţia accentuării latine, bazată pe cantitatea penultimei vocale), morfo–sintactice (menţine comparativele şi superlativele sintetice ca şi termenii ce reproduc un nominativ latin) şi semantice ale latinei clasice. Variantele toscană şi florentină s-au dovedit mult mai receptive la acest tip de împrumut, datorită asemănărilor majore „cu tipul latin" de structuri lexicale şi morfologice. Diferenţele dintre fondul primar şi superstratul cult sunt de ordin fonetic. Apar frecvent dublete semantice de tipul: *vizio- vezzo, capitolo-capecchio*, unde alături de forma savantă este prezentă şi varianta populară. Termenii care au evoluat dintr-un nominativ latin sunt tot forme savante dacă avem în vedere faptul că latina populară nu a conservat această formă cazuală. Edificator rămâne însă, în viziunea lui Tagliavini, stratul cultural, definit prin sferele semantice, fie că este vorba de terminologia ştiinţifică sau de cea religioasă , care conservă şi accentul latin: lat. *cathedra* > it. *cattedra* (cu accentul pe prima silabă).

Şi în limbile portugheză şi spaniolă, ceea ce cu un termen spaniol este definit „cultismos"(elementul livresc latin) a pătruns în perioada Renaşterii europene, respectiv în secolele XV şi XVI, prin „alotropi" specifici : sp. *fingir* (a simula), sp. *circulo* (cerc).

Datorită marii influenţe pe care cultura latină a avut–o în evoluţia limbii franceze, elementul livresc este mai bine reprezentat în acest idiom. Numeroase cuvinte aparţinând limbajului oral sunt înlocuite cu sinonimul cult. Formele aparţinând fondului primar latin şi cele împrumutate pe cale savantă se diferenţiază sub aspect fonetic, într-o

mult mai mare măsură decât în celelalte limbi romanice occidentale. Spre deosebire de superstratele germanice, influența latină este „preponderent cultă, tipic literară”[1].

Dacă în majoritatea cazurilor, cuvintele împrumutate pe această cale au pătruns în limbile romanice occidentale relativ devreme, în limba română neologismele savante sunt mult mai recente, iar gramaticile le situează într–o clasă diferită de aceea a cuvintelor latine transmise prin filieră populară. Cauzele au fost invocate tot de Tagliavini: „românii s–au aflat izolați de lumea occidentală şi de cultura latină a întregului ev mediu şi chiar a începuturilor perioadei moderne. Cuprinşi în teritoriul Imperiului bizantin şi sub dominația lingvistică şi culturală greco–bizantină , mai întâi, iar mai târziu slavă, cu o biserică creştină ce folosea ca limbă liturgică paleoslava, cu organizări statale a căror limbă oficială era medio–bulgara, româna a rămas complet izolată într–un mediu de limbi diferite.”

Elementele savante de compunere existente în limba română ilustrează pe deplin originea compozită (grecească, latină) despre care vorbea Tagliavini, cu toate că „superstratul cultural” al limbii române nu trebuie redus numai la această categorie de fapte lingvistice. (Expansiunea puternică spre modelul francez a constituit un bun prilej de relatinizare a limbii române în secolele al -XVIII-lea şi al IX-lea: limbajul filozofiei, al criticii literare, calcul lingvistic, extinderea frazeologiei, în general, substituirea formelor arhaizante (greceşti, slavoneşti, turceşti) cu cele de proveniență franceză iată doar câteva dintre aspectele acestui fenomen). Mulți latinişti au considerat derivarea latină cu prefixe drept compunere, pornind de la premisa autonomiei prefixelor din structura lexicală nou obținută. Ideea nu este nouă. Warthburg[2], referindu–se la procedeele de formare a cuvintelor, susținea în 1963 faptul că derivarea şi compunerea se află într–un raport de continuitate diacronică. Prin origine, derivarea este un alt fel de compunere în care nu se mai poate identifica etimonul lexico–semantic al sufixului.

Limba română contemporană realizează distincția necesară dintre prefix şi prefixoid , sufix şi sufixoid.

Prefixoidele sau pseudoprefixele sunt unități care în limbile de origine (latină şi greacă, de regulă) au avut autonomie lexicală şi semantică, în opoziție cu prefixele care, aşa cum s–a putut vedea ,în limba latină nu se bucurau de această independență, devenind uneori neanalizabile. Datorită mobilității lor, prefixoidele şi sufixoidele au fost folosite ca baze de compunere în ceea ce Fulvia Ciobanu[3] numea „compuse de tip greco–latin”. Rolul acestor elemente se defineşte cu atât mai bine cu cât ne apropiem de limbajul ştiinței şi al tehnicii. Compusele cu elemente savante se deosebesc de derivate prin relativa autonomie lexico-semantică a celor două unități structurale şi se aseamănă prin puterea de a forma serii de derivate. A se compara: *morfologie, omolog, democrație* – compuse savante – care formează derivate de tipul: omologat, neomologat, nedemocratic, antidemocratic cu: *prescurtat, încântat, dezdoit* –formate cu prefixe – ale căror derivate pot fi: neprescurtat, neîncântat, nedezdoit.

Nu toate compusele cu elemente savante pot forma derivate, aşa cum se poate vedea în terminologia tehnico–ştiințifică internațională: electrofiltru, telecomandă, cvasiomogen, panromanic etc. Unele prefixoide sunt utilizate în limba română contemporană ca elemente lexicale cu sens de sine stătător, circulând în număr tot mai mare cu această calitate, mai cu seamă în domeniul ştiințific, comercial şi medical: *Electro, Foto, Tehno, Poli, Filo, Dermato*, *Metro, Auto* etc. Altele formează singure substantive comune: de la *vice-* (viceprimar) s–a format *vicele,* (doi) *mega,* adverbe (ascultăm *mono*) sau chiar nume proprii, dacă avem în vedere structuri de tipul*: „Mergem la Zoo sau la Poli 2”.* Există însă o categorie de compuse savante pe care unii cercetători le consideră cuvinte de bază, cu toate că vorbitorul sesizează secvențial

structura cuvântului compus: *aeroport, pseudonim, monolit* etc. Cu toate acestea, nu există o linie de demarcaţie bine trasată între prefixoidele devenite neutre sub aspect lexical, într–un cuvânt de bază şi prefixoidele productive în compusele vocabularului limbii române contemporane. Nu există criterii solide de clasificare. S-ar putea însă ca datorită corpului fonetic redus al celui de–al doilea element–monolit, omofon, omonim- să se creeze în mintea vorbitorului ideea unei structuri lexicale omogene. Dar cu toată forma redusă , cel de al doilea element rămâne purtătorul de sens al compusului, marca lui semantică. Criteriul uzajului, timpul vor putea probabil, să ducă la un grad de lexicalizare atât de mare, încât elementul lexical al prefixoidului sau sufixoidului să rămână într–un plan secund. Majoritatea prefixoidelor au etimon grecesc sau latinesc şi sunt venite prin filieră franceză sau împrumutate direct din latină şi greacă..

Oricât de mult am rămâne îndatoraţi civilizaţiei lumii moderne, prin forţa lucrurilor, istoria unei limbi este istoria unei civilizaţii, iar cifrul unei civilizaţii îl descoperim (pe lângă urmele materiale) în acel limbaj care s-a raportat la izvoare şi la sine.

Înnoirea limbii române prin asimilarea şi încadrarea elementelor lexicale occidentale este un fenomen complex, început cu mult timp înainte de apariţia primelor traduceri, de la finele secolului al XVIII-lea. Umaniştii de la sfârşitul veacului al XVII-lea şi începutul secolului al XVIII-lea, cunoscători ai limbilor clasice şi romanice apusene au îmbogăţit vocabularul cu neologisme latino-romanice, unele dintre acestea trădând o filieră polonă, rusă ori greacă. Citǎm doar câteva exemple: *fantezie, paradă, neant* la I. Neculce sau *avocat, activitate, argument*, la D. Cantemir.

În opinia lui Boris Cazacu şi Alexandru Rosetti[4], contactul cu limba şi literatura franceză începe o dată cu venirea domnilor fanarioţi în Muntenia şi Moldova. Dragomanii greci intenţionau să-şi însuşească un număr cât mai mare de limbi străine la care turcii, fiind opriţi de Coran, nu aveau acces. În 1775, Alexandru Ipsilante reorganizează învăţământul din Muntenia, după modelul francez, introducând studiul obligatoriu al limbii franceze, alături de greacă, latină, slavonă şi română. Pentru aprofundarea limbii franceze se întocmesc primele gramatici: *Nicolae Caragea* a alcătuit o gramatică a limbii franceze, scrisă în greceşte (1785). O altă gramatică a fost întocmită de Gheorghe Vendoti (1786). Alexandru Mavrocordat realizează primul dicţionar francez-grec şi grec-francez şi tot din ordinul lui este întocmit primul dicţionar poliglot, francez-grec-italian. La sfârşitul secolului al XVIII-lea şi începutul secolului al XIX-lea, manualele franceze de istorie şi filozofie, de matematică sunt traduse din limba franceză în limba greacă, pe care românii o stăpâneau şi o înţelegeau mai bine.

Înnoirea limbii române literare prin asimilarea şi încadrarea elementelor lexicale occidentale a devenit în secolul al XVIII-lea un fenomen de discontinuitate în continuitate, în sensul că reorganizarea lingvistică a însemnat înlocuirea elementelor vechi turceşti şi neogreceşti cu structuri noi, ce corespundeau aspiraţiilor unei epoci de mari frământări sociale, politice şi culturale. Influenţele occidentale au fost receptate diferit în cultura românească. Alexandru Niculescu[5] a observat că în Muntenia şi Moldova receptorii culturii Occidentului aparţin altor clase sociale şi orientări culturale decât în Transilvania, unde lupta de emancipare naţională îşi găsise un aliat fidel în filozofia luminilor, în lucrări istorice şi filozofice.

Influenţa franceză a avut un rol decisiv la desăvârşirea caracterului modern al limbii române literare, cel puţin din două motive. Primul are în vedere conştiinţa originii romane comune a celor două popoare şi a înrudirii lor lingvistice. Cel de-al doilea motiv formulat de Ştefan Munteanu[6] valorifica prestigiul cultural al Franţei la începutul secolului al XIX-lea şi relaţiile de ordin politic şi economic existente între Franţa şi

România. Majoritatea termenilor noi sunt împrumutați în secolul al XVIII-lea şi mai cu seamă, la începutul secolului al XIX-lea.

Inserția de termeni neologici s-a realizat la nivelul conceptelor, pe variate arii ale activității ştiințifice, politice şi culturale. Etimonul francez fundamentează în bună parte, limbajul filozofic românesc: *analogie, eroare, filozofie, formă, idee, imagina, logică, sensibilitate*.

Domeniul ştiințelor pozitive şi al tehnicii cuprinde o bogată sferă lexicală cu neologisme de proveniență franceză. D. Macrea[7], într-o comunicare prezentată la Congresul de filologie romanică de la Madrid, ocupându-se de studiul neologismelor cu etimon francez, remarca faptul că 27% din termenii ştiințifici şi tehnici sunt numai de origine franceză. Adunând însă, numărul termenilor pe care limba română îi are comuni numai cu franceza, cu cei pe care îi are comuni cu franceza şi, total sau parțial, cu celelalte limbi, cercetătorul obținea un total de 73,39 %, folosind ca argument influența franceză a terminologiei tehnice, indiferent de limba în care aceasta circula la acel moment. Al. Graur face însă obiecția că nu toate aceste neologisme sunt de origine franceză, având în vedere doar termenii care prezintă fonetism specific franțuzesc.

Neologismele de origine franceză se modelează de regulă, sistemului fonetic şi morfologic al limbii române. Dificultățile întâmpinate se datorează deosebirilor majore existente la nivel fonetic, între cele două limbi. În limba română nu există vocalele ũ şi ô şi nici consoana ń. Un substantiv ca franțuzescul *bureau* (pronunțat *bũrô*) a devenit *birou* suferind transformarea lui *ũ* în *i*. Vocala *o* apare în majoritatea cuvintelor franceze cu sufixul nominal *–eur* (*chaufleur*, *professeure*), sau cu cel adjectival *–eux* (*capricieux*). În limba română, vocala *ô* din aceste sufixe va deveni *e*: *şofer, şomer*, după modelul cuvintelor cu –er, existente în limba română (dulgher) sau a celor cu –or (călător). Adjectivele s-au adaptat după modelul derivatelor româneşti cu vechiul sufix –os (< lat. *osus*): *luminos*.

Neologismele franceze mai vechi, terminate în –o, (*bureau, stylo*) au dezvoltat în limba română elementul labial al vocalei *o*, devenit semivocala –u: *birou, stilou*. Împrumuturile mai recente conservă vocala *–o*; modificările se produc la nivelul accentului (rádio) şi al flexiunii, în sensul articulării greoaie a substantivului: radióul, radiólului. Ştefan Munteanu a reținut tendința existentă în limba română actuală, de a înlocui substantivul cu o locuțiune: aparatul de radio, pentru radioul. În cazul substantivelor neologice terminate în –ŭ în limba franceză (*pardessu*) –ŭ se diftonghează (pardesiu) după modelul vechilor substantive româneşti *–iu*: *vizitiu.*

Exista în cea de-a doua jumătate a secolului al XIX-lea tendința de normare a pronunțării prin identificarea imaginii grafice cu cea acustică. Aşa se explică menținerea în limba română a vocalei *e* urmate de n + consoana din cuvântul de origine franceză, de tipul: fr. *Pension, influence, offenser* etc sau în *contemporan* (fr. *contemporain*).

Modificările fonetice apar deopotrivă în temă şi în afixe. La nivelul temelor, vocala *a* (accentuată) s-a păstrat în forme ca: *interesant* (fr. *interessant*), *reprezentant* (fr. *représentant*). Vocala *ó* (accentuată) s-a diftongat în *oa*, fenomen general în cuvintele moştenite: *coloană* (fr. colonne), *consoană* (fr. *consonne*) la nivelul flexiunii nominale sau *a convoca* (fr. *convoquer*), *a provoca* (fr. *provoquer*) la persoana a III-a (*convoacă, provoacă*), în cazul flexiunii verbale. Vocala ó nu cunoaşte fenomenul diftongării în cazul termenilor cu etimon grecesc, intrați în limba română prin limba franceză: *axiomă, metodă*. La nivel consonantic, grupul *cs* din elementele franceze s-a redus la *s*.

Transformările fonetice se produc şi în structura afixelor. Sufixul francez *–ment* (lat. *-mentum*) se menține în unele neologisme: *document, eveniment, sentiment*.

Vocala é + n + consoana din sufixul franţuzesc *–ence* (lat. *–entio*) a suferit transformări complexe, în cuvinte precum: *tendinţă, sentinţă* unde a evoluat la *–inţă,* sau în cuvinte ca: *independenţă, influenţă,* în care s-a menţinut la forma *–enţă*. Limba română contemporană a fixat ambele variante: *consecinţă, consecvenţă* într-o primă etapă, înclinând ulterior spre varianta *–enţă*.

Neologismele formate cu sufixul *–ie*, cu corespondent în franceză *–ion*, italienescul *–ione* şi latinescul *io* de tipul *naţiune* (fr. *nation,* ital. *nazione,* lat. *natio*) s-au impus prin activitatea Şcolii Ardelene şi a scriitorilor de la 1840, înlăturând formele italienizate cu sufixul *–ione*, pe care poeţii Văcăreşti au încercat să îl impună în cuvinte de tipul: *prepoziţione.*

Modificări radicale au suferit neologismele şi în ceea ce priveşte încadrarea morfologică. Femininele din franceză, mai cu seamă, devin în limba română neutre: fr.*incendie*, *prelude.* Majoritatea neologismelor integrate la genul neutru primesc desinenţa *–uri*, după modelul neutrelor vechi româneşti, de tipul: *lucruri*. Treptat, se va impune cealaltă desinenţă a pluralului neutru, *–e*: *personaje, elemente*.

Unele verbe neologice intrate din limba franceză au fost încadrate la conjugarea I, căreia îi aparţineau şi în limba franceză între 1840-1860: *a contribua* (fr. *contribuer*), *a dispoza* (fr. *disposer*), folosite de M. Kogălniceanu şi respectiv, N. Bălcescu. Forma actuală s-a impus sub influenţa modelului latin: *a contribui* (lat. *contribuere*), *a distribui* (lat. *distribuere*).

Flexiunea verbală a suferit modificări majore şi datorită concurenţei dintre etimonul latin şi cel francez: *dirige / dirija* (fr. *diriger*), *protege / proteja* (cu etimon francez), *corecta / corija*. Modelul occidental a impus neologismul în limba română literară. Verbele de conjugarea I din franceză au fost greu de încadrat datorită faptului că în limba română, la conjugarea, există două categorii: verbe fără sufix flexionar (a *aduna, a alerga, a chema*) şi verbe cu sufix: *lucrez, păstrez, desenez*. Verbele de conjugarea a III-a din limba franceză terminate în *–ir,* de tipul: *appartenir, reussir,* şi-au găsit loc în limba română fie la conjugarea a III-a (*a aparţine*) fie la conjugarea a IV-a (*a reuşi*) cu sufixul *–esc*, prin analogie cu *privesc*, *folosesc*.

Şi derivarea a fost sensibilă la influenţa franceză: în cazul unor adjective neologice, limba română părăseşte unele afixe, după modelul francez: *idealnic –> ideal* (după fr. *ideale), moralnic / moral* (după fr. *moral(e*). Situaţia este identică şi în cazul sufixului mai vechi *–icesc* din *filosoficesc, politicesc,* înlocuit cu afixul *–ic*: *filosofic, politic*. Tot modelul francez este imitat şi în cazul unui alt afix *–esc* din adjective ca: *românesc, franţuzesc.*

Transpunerea unui termen cu un sens nou şi o formă diferită dintr-un idiom în altul nu este singura formă de împrumut în limba română. Neologismele sunt dublate de frazeologie. Preocuparea de îmbogăţi limba literară prin calchiere a început din prima jumătate a secolului al XVIII-lea şi a continuat în secolul al XIX-lea, impusă de necesitatea creării terminologiei ştiinţifice, filozofice, gramaticale.[8] D. Cantemir, în *Istoria ieroglifică* şi în *Divanul* utilizează numeroase forme calchiate după modelul limbilor latină şi greacă. Cele mai multe unităţi frazeologice din sec al XIX-lea sunt calchiate după limba franceză. Th. Hristea[9] a consacrat un capitol amplu calcului în limba română , propunând o clasificare riguroasă a faptelor. Calcul bazat pe traducerea tuturor elementelor modelului străin şi calcurile parţiale (o parte a compusului e calchiată iar alta este împrumutată) sunt formaţiuni lexicale frecvent întâlnite în limba română contemporană. Iată câteva calcuri totale: *ceas – brăţară* (după fr. *montre bracelet), câine-lup (fr. chien loup), hârtie monedă (fr. papier - monnaie), nou-născut (după fr. nouveau-né).* În unele situaţii, cuvintele vechi şi-au îmbogăţit conţinutul

semantic sub influenţa termenilor francezi corespunzători: *nebun* (cu sensul modern de piesă la jocul de şah, calchiat după fr. *fon*); *rădăcină* (cu sensurile pe care la are în lingvistică, matematică: rădăcina unui cuvânt – după fr. *racine d'un mot*, rădăcină a unei ecuaţii, după fr. racine *d'une écuation*). Expresiile *a da un ceai, a invita pe cineva la un ceai* sunt traducerea expresiilor franţuzeşti corespunzătoare: *donner un thé* şi *inviter qulqu'un à un thé*. Şi expresia *ceai dansant* este redarea, în limba română, a fr. *thé dansant*.

În categoria calcurilor au fost admise şi derivatele româneşti (cu prefixe, sufixe, parasintetice). Cele mai multe din aceste calcuri sunt adaptări ale formelor franceze: în derivatele cu *între–* prefixul este o adaptare a fr. *entre–* (lat. *inter–*) la tema copiată după acelaşi model: *întredeschide* (fr. *entrouvrir*), *întreţine* (fr. *entretenir*), *întrezări* (fr. *entrevoir*).

Formaţiile cu prefixul *con–*, *co–* sunt fie derivate neologice latine (redau ideea de asociere) însemnând „împreună cu", „împreună": lat. *convocare,* lat. *contribuere,* lat. *coniugare*, fie calcuri parţiale după modelul francez: *concluzie* (fr. *conclusion* / lat. *conclusio), conlocui* (fr. *cohabiter*), *consfinţi* (fr. *consacrer*), *complace* (fr. *complaire*). Tot în categoria derivatelor cu dublă ascendenţă –latină (în cuvântul *moştenit*) şi franceză (în formaţiile împrumutate) au fost inserate şi alte prefixe. *De-* moştenit din latină, în structuri ca lat. *deprehendere* poate fi regăsit şi în derivatele calchiate parţial: *demers* (după fr. *démarche*), *deducere(* lat. *déducere*, fr. *deduire*), *descrie* (fr. *décrire*, lat. *describere*). Afixul *de–* nu trebuie confundat cu *des–*, prefix moştenit (lat. *dis–*) în structuri ca: *deseori, dezlega* etc.

*In- (im-)*creează derivate de tipul *insufla* : lat. *insuflare*, fr. *inspirer*. (În secolul al XIX-lea a cunoscut etapa de calc integral – *insufla*).
Ca prefix neologic, inter– (fr. *inter–*, lat. *inter–*) a dus la apariţia formaţiilor de tipul: interzicere (fr. *interdire*, lat. *interdicere*).

Şi afixul *pre–* (fr. *pré*, lat. *prae–*) a devenit prolific în derivate ca *prevedea* (fr. *prévoir*), *preveni* (fr. *prévenir*, lat. *praevenire*). *Pro–* (fr. *pro–*, lat. *pro–*) apare în structuri calchiate parţial: *propune* (lat. *proponere*, fr. *proposer*). Există formaţii în care etimonul latin trebuie luat în considerare înainte de toate,deoarece numai acesta a stat la baza formei româneşti: *des–* de pildă, este prefix moştenit (lat. *dis–*) în *dezlega*, *descoperi* la care nu se ataşează forme calchiate, ci derivate pe teritoriul limbii române: *desface, desprinde*. În alte situaţii, etimonul francez este fundamental pentru derivatele calchiate parţial: *contraface* (fr. *contrefaire*), *contrazice* (fr. *contredire*).

Procesul de integrare a neologismelor şi a calcurilor lingvistice este unul îndelungat, prelungindu-se pe tot parcursul secolului al -XX-lea. Fie că a fost supraevaluată, fie că a provocat polemică, cert este faptul că „superstratul cultural" latin reprezintă nu numai un mijloc de îmbogăţire şi nuanţare, ci şi o redefinire a fizionomiei neolatine a limbii române, în aria romanităţii balcanice.

Note

1. Tagliavini C., *op. cit*…., p. 258
2. Wartburg, *Problemes et methodes de la linguistique***,** PUF, Paris, 1963 , p. 89- 102
3. Ciobanu Fulvia şi Hasan Finuţa, *Formarea cuvintelor în limba română* (Vol. I, *Compunerea*), Editura Academiei, 1970, p. 241-260
4. Cazacu B. şi Rosetti Alexandru, *Istoria limbii române literare* , vol. I , Editura Minerva, 1971
5. Niculescu Al., *Individualitatea limbii române între limbile romanice,* Ed. Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1978
6. Munteanu Ştefan, Ţâra Vasile, *Istoria limbii române literare***,** Ed. Didactică şi Pedagogică, 1978

7. Macrea D., *Probleme ale structurii şi evoluţiei limbii române*, Ed. Ştiinţifică şi Pedagogică, Bucureşti, 1982, p. 72- 81
8. Ursu N. A., *Formarea terminologiei ştiinţifice româneşti,* Ed. Ştiinţifică şi Pedagogică, 1962, p. 117–118
9. Hristea Th., *Sinteze de limba română*, Ed. Albatros, Bucureşti, 1984

Bibliografie

Cazacu B. şi Rosetti Alexandru, *Istoria limbii române literare*, vol. I , Ed. Minerva, Bucureşti, 1971
Ciobanu Fulvia şi Hasan Finuţa în *Formarea cuvintelor în limba română* (Vol. I., *Compunerea*) Editura Academiei, 1970, p. 241-260
Hristea Th., *Sinteze de limba română* , Ed. Albatros, Bucureşti, 1984
Macrea D., *Probleme ale structurii şi evoluţiei limbii române*, Ed. Ştiinţifică şi Pedagogică, Bucureşti, 1982, pag. 72- 81
Munteanu Ştefan, Vasile Ţâra, *Istoria limbii române literare***,** Ed. Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1978
Niculescu Al., *Individualitatea limbii române între limbile romanice***,** Ed. Ştiinţifică şi Enciclopedică,Bucureşti, 1978
Ursu N. A., *Formarea terminologiei ştiinţifice româneşti*, Ed. Ştiinţifică şi Pedagogică, 1962, pag. 117 – 118
Wartburg, *Problemes et methodes de la linguistique***,** Paris, PUF, 1963 ,pag. 89- 102

CÂND ÎI SPUNEM COPILULUI CĂ MOŞ CRĂCIUN NU EXISTĂ SAU DESPRE FICȚIONALITATEA BELETRISTICII

Larisa CASANGIU
Universitatea „Ovidius", Constanța

Abstract: *The article "When should we tell to a child that Santa Claus doesn't exist or about belles-lettres" aims to become a "pleading" for reading and for a necessary distinction between fiction and reality.*
The teacher in school should explain to the child that there is a gap between true and verisimilitude in the art field. In the same time, also the adults have to prove their aesthetic knowledge regarding to distinction art vs. science.
We appeal to some quotations sustaining our point of view.
Key words: *Santa Claus, reading, literature, education*, *verisimilitude, imagination, art*.

Receptarea instituționalizată a textului beletristic începe încă din grădinița de copii, în cadrul activității de educare a limbajului preşcolarului. Atunci se prezintă fie texte de dimensiuni reduse, fie adaptări după anumite opere literare în vederea accesibilizării lor, fie se apelează la diverse mijloace electronice, audio-video, sau iconografice în ideea facilitării receptării textului literar. La acest nivel, valențele etice ale textelor selectate, ca şi atractivitatea lor par să prevaleze în fața principiului estetic ce guvernează orice produs artistic, chiar şi micile secvențe constituind suportul activității mai degrabă din rațiuni didactice decât din convingeri artistice.

Preşcolarii trăiesc adesea într-un univers utopic în care orice este posibil, în care animalele se şicanează, sunt prietene sau se iubesc, indiferent de apartenența la specie, în care adultul are puteri fabuloase, binele este răsplătit chiar şi înmiit, iar răul este pedepsit imediat ce s-a comis sau niciodată, în care teleportarea este un mijloc de „locomoție" obişnuit, în care eroul vorbeşte cu regnul animal, în care sărăcia şi bogăția sunt stări efemere şi oricând susceptibile de conversiune, în care Sfinții şi diavolii intervin în viața mundană sub forme concrete, la modul cel mai firesc cu putință, în care călătoria cosmică, interstelară, pare la îndemâna oricui.

Iluzia pe care o întreține literatura realistă sau chiar cea SF, de „ca şi cum…" (ca şi cum ar fi real evenimentul relatat!) este o trăsătură a atmosferei de poveste şi a spiritului ludic ce caracterizează copilăria fericită.

Din păcate, uneori nu doar în şcoala primară, dar nici în gimnaziu, nici în liceu şi poate nici în învățământul superior nu se realizează o demarcație / limitare clară între domeniul artistic, al ficțiunii, al realității textuale, fictive, şi domeniul realității „reale", atestată social-istoric, de referință.

Că aşa stau lucrurile o demonstrează viile polemici asupra unor opere beletristice, cu privire la *adevărul* exprimat în formă artistică.

Chiar în condițiile în care, în spirit realist, realitatea textuală concurează serios realitatea ficțională, autorul apelând la o serie de ancore ştiințifice şi social-istorice atestate / confirmate, cele două lumi nu pot şi nu trebuie să fie suprapuse până la identificare.

În ultima vreme, diverşi prelați, unii părinți, dar chiar şi cadre didactice cu solidă formare pedagogică, populează rarele emisiuni TV dedicate dezbaterii unor chestiuni livreşti, doar pentru a-şi exprima îngrijorarea sau pentru a lua atitudine fermă împotriva „misticismului" din *Harry Potter* sau a „invenției" din cărțile lui Dan Brown.

Mai mult chiar, un moderator de *talk-show* anunța nu demult în emisiunea sa în direct o ştire şocantă, denotând ignoranța, naivitatea sau pur şi simplu lipsa oricărei bănuieli privind delimitarea domeniului artistic de cel al realității sociale de referință, şi anume că jumătate din cei care i-au citit cărțile lui Dan Brown nu mai serbează Paştele!...

Cel puțin ciudat este faptul că nici accesibilitatea operelor, nici lipsa oricăror trimiteri licențioase nu par să conteze în critica ideologiei acestor puritani în literatură. Nici exercițiul volitiv presupus de actul lecturii (mai cu seamă că aceste opere însumează sute şi mii de pagini), nici lărgirea orizontului cognitiv şi dezvoltarea tuturor proceselor psihice, nici educația estetică nu edulcorează judecata procustiană a celor care nu bănuiesc diferența clară dintre artă şi viață. Or, legenda despre întemeierea Romei spune că Romulus trasează o linie care să marcheze granița, şi îşi ucide fratele pentru că nu a respectat-o. Iată caracterul invalicabil al unor limite!...

Formele de expresie artistică ale literaturii, proteice şi înşelătoare, induc în eroare consumatorul neofit de artă, şi, uneori, chiar şi pe cel inițiat. Astfel, mirajul lecturii şi trăirea empatică a subiectului sunt de natură să inducă ceea ce Roland Barthes numea *le plaisir de texte*, într-un mod atât de autentic şi de profund încât cititorul să-şi dorească o „prelungire" a universului utopic în care s-a insolitat, în realitatea imediată, familiară lui. Iată de ce până şi Umberto Eco mărturiseşte că a fost să viziteze un loc în care era plasată acțiunea unei opere beletristice!...

Acelaşi exeget altfel aducea critici tuturor celor care nu identificau în text ficțiunea.

Fenomenul de respingere a literaturii pe motive strict ideologice, mai precis din pricina contradicției cu convingerile personale sau, uneori, din pricina unor informații scoase din context (de parcă romanul ar fi un document tehnico-ştiințific în care fiecare enunț este riguros matematic şi demonstrabil!...) se aseamănă cu gestul Califului care a poruncit distrugerea Bibliotecii din Alexandria, pe motiv că toate cărțile fie spuneau acelaşi lucru ca şi *Coranul*, şi în acest caz erau inutile, fie, dimpotrivă, afirmau altceva şi atunci erau în eroare şi, implicit, primejdioase. Nu trebuie să ne lăsăm însă înşelați, întrucât Califul era un inițiat, cum remarca Umberto Eco, el „cunoştea şi poseda adevărul, iar pe baza acestuia judeca şi cărțile"[1].

În predoslovia la *De neamul moldovenilor*, Miron Costin arată că „nu ieste alta şi mai frumoasă şi mai de folos în toată viiața omului zăbavă decâtu cetitul cărților"[2]. Cu puțin timp în urmă, Mario Vargas Llosa, într-un interviu, la Madrid, afirma că *literatura este un posibil refugiu de nefericire*, iar Michel Houellebecq arăta că „Să trăieşti fără lectură este periculos; trebuie să te limitezi la viață, şi nu e lipsit de riscuri"[3].

De la marele cronicar moldovean la celebrul romancier francez au existat numeroase alte pledoarii pentru lectură, iar valențele etico-estetice, formativ-instructive şi filosofice ale acestui minunat exercițiu intelectual sunt multiple şi cu un indubitabil impact pozitiv în dezvoltarea armonioasă a individului uman (în special atunci când se respectă o serie de particularități în ceea ce priveşte micuțul consumator de artă: gradul dezvoltării psihice, accesibilitatea limbajului, sfera de interese, trebuințe şi preocupări, posibilitățile de identificare şi de înțelegere a mesajului artistic etc.).

Prin lectură, omul internalizează valorile imuabile ale umanului, sintetizate în conceptele antice de Adevăr, Bine şi Frumos[4], se disciplinează, îşi îmbogăţeşte şi nuanţează lexicul, îşi satisface setea de cunoaştere, îşi cultivă gustul estetic, îşi lărgeşte universul informaţional, îşi dezvoltă procesele psihice (gândire, memorie, imaginaţie…) şi afective, se purifică (prin *catharsis*), se abilitează în diverse profesii şi meserii, găseşte soluţii pentru rezolvarea unor probleme ontologice, deprinde un comportament civilizat, în acord cu normele tradiţionale, dar şi cu exigenţele societăţii actuale, îşi formează spirit de echipă, se sensibilizează faţă de universul vieţuitoarelor mărunte, îşi asumă o scară axiologică şi se insolitează într-o ordine ideală în care poate rezona şi să-şi proiecteze lumea proprie de idei şi sentimente.

Toate aceste valenţe şi altele care decurg din ele nu trebuie să devină ţinta lecturii, întrucât ele se constituie într-o consecinţă a ei, sau, altfel spus, plăcerea estetică nu trebuie întinată de căutarea informaţiei şi de atingerea unor scopuri (promovarea unor examene, obţinerea anumitor performanţe etc.), întrucât, aşa cum arăta Şklovski, „Scopul artei este de a produce o senzaţie a obiectului, senzaţie care trebuie să fie o vedere, şi nu doar o recunoaştere. Procedeul artistic este un procedeu al în-străinării lucrurilor”[5].

Gérard Genette demonstrează că „se ştie încă de la Aristotel că subiectul teatrului – şi, prin extindere, al oricărei ficţiuni – nu este nici adevărul, nici posibilul, ci verosimilul”[6], iar Monica Spiridon, urmând aceeaşi linie, precizează: „Verosimilul e noţiunea-cheie ce explică mecanismul prin care discursul poate deveni acceptabil, nu în absolut, ci într-un anumit context şi pentru anumiţi auditori. /…/ Spre deosebire de *adevărat*, verosimilul e o noţiune relativă, variabilă istoric şi cultural”[7].

Roland Barthes sugera că opera beletristică implică ideea de seducţie, întrucât „a citi înseamnă a dori opera”[8]. În *Plăcerea textului*, exegetul face o distincţie între textele care ar induce plăcere şi cele care ar induce desfătare cititorului, remarcând: „critica se referă întotdeauna la textele de plăcere, niciodată la textele de desfătare, /…/ [întrucât] prezentarea desfătării îi este interzisă”[9].

Iată o posibilă explicaţie a refuzului de a citi manifestat de cei care au luat act de literatură doar în şcoală, concomitent cu investigarea ei critică!...

În spiritul lui Titu Maiorescu şi al ideilor estetice exprimate de acesta cu privire la dihotomia artă *vs.* ştiinţă[10], Dumitru Tiutiuca enumeră o serie de *elemente de diferenţiere* care ar arăta clar că *artisticul este opus ştiinţificului*:

„Ştiinţa este obiectivă, raţională,	Arta este subiectivă, afectivă,
urmăreşte generalul,	urmăreşte particularul,
are ca obiectiv adevărul,	este interesată de frumos,
cercetează realul,	este interesată de verosimil,
comunică neutru, logic etc.,	expresiv, subiectiv,
denotaţie,	conotaţie,
sinonimie infinită,	sinonimie absentă,
omonimie absentă,	omonimie infinită,

traductibilă,	aproape intraductibilă,
interesează specialiştii,	se adresează publicului larg”[11].

Desigur că demarcația aceasta între artă şi ştiință este de necontestat, chiar dacă elementele diferențiatoare nu se pot situa mereu într-o opoziție atât de categorică (în sensul că adesea elementele ce caracterizează ştiința se regăsesc şi în artă, cu precădere în beletristică!)[12].

Considerentele de ordin teoretic de mai sus cu privire la efectele benefice ale literaturii artistice asupra lectorului, dar şi la verosimil, sunt motivate de faptul că rațiunile didactice care stau la baza abordării textului literar în cadru instituționalizat fac ca, în învățământul preprimar şi primar, cadrul didactic să conştientizeze cu precădere valențele etico-estetice, formativ-instructive şi filosofice ale literaturii pentru copii, analiza literară aplicată operei fiind din ce în ce mai specializată până la absolvirea liceului, pierzându-se din vedere că, la un moment dat, cum este necesar să-i spunem copilului *cine lasă daruri în Ajunul Crăciunului* este necesar să-i spunem şi că literatura, asemenea oricărui produs artistic, are o realitate proprie, textuală, verosimilă şi nu adevărată, cu o anumită concretețe doar în actul lecturii, imposibil de prelungit în realitatea cotidiană. Monica Spiridon considera chiar: „Ca limbaj, literatura anihilează literatura, substituindu-i irealitatea sa substanțială”[13].

Heine afirma cândva că „Diavolii, iezuiții şi nobilimea nu există decât dacă credem în ei”. Este o reflecție ce sorginte ancestrală, întrucât anumiți termeni au devenit tabu ca nu cumva, odată pronunțați, să provoace manifestarea realității la care se referă. Prin extrapolare, şi Moş Crăciun există cât timp credem în el şi primim daruri în ajunul sărbătorii naşterii Mântuitorului nostru. Totuşi, la un moment dat trebuie să le împărtăşim şi celorlalți cine pune darurile sub brad... Copii fiind, credeam atât de mult că Moşul o face în persoană, încât îi pândeam apariția, încredințați că l-am putea întâlni.

Mai târziu, fie am aflat de la cei mai mari ca noi că am fost amăgiți, fie i-am întâlnit pe cei care se substituiau lui!...

În literatură, duhul ficțiunii este însă greu identificabil, mai ales dacă nimeni nu a atras atenția asupra lui, nu l-a demascat. Momentul propice dezvăluirii caracterului ficțional al literaturii diferă de la un copil la altul, nefiind condiționat atât de vârstă, cât de gradul dezvoltării psihice, de trecerea de la stadiul operațiilor concrete la stadiul operațiilor abstracte. Astfel, din momentul în care copilul poate recepta şi utiliza adecvat simbolul (ca figură de stil) în comunicarea literară, este susceptibil de a avea capacitatea înțelegerii ficționalității literaturii. Iată de ce s-ar impune ca între obiectivele studierii literaturii în şcoală, chiar din ciclul primar, să figureze şi un obiectiv care să vizeze caracterul ficțional al beletristicii, în condițiile în care oricum se face distincția între textul literar şi cel nonliterar.

Sintetizând, pe măsură ce copilul află sau se convinge că nu există Moş Crăciun, este necesar să afle şi că, chiar atunci când realitatea textuală o concurează serios pe cea „reală”, literatura are caracter ficțional, ca rezultat al fanteziei şi sensibilității creatoare a scriitorului care a creat-o.

Note

1. Eco, Umberto, *Interpretare şi suprainterpretare*, trad. Ştefania Mincu, Ed. Pontica, 2004, Constanța, p. 32

[2]. Miron Costin, *Predoslovie* la *De neamul moldovenilor,* în: *Letopiseţul Ţării Moldovei*. *De neamul moldovenilor,* Ed. Junimea, Iaşi, 1984, p. 243
[3]. Michel Houellebecq, *Platforma*, Ed. Polirom, 2003, trad. Emanoil Marcu, p. 82
4. Schiller, în *Scrisori asupra educaţiei estetice*, arată *că frecventarea artei produce acea stare de armonie lăuntrică favorabilă moralităţii* – apud Tudor Vianu, *Estetica*, Ed. Orizonturi, Bucureşti, f.a., p. 304
[5]. Victor Şklovski, *Arta ca procedeu*, în: *Ce este literatura?,* Şcoala formală rusă, Ed. Univers, Bucureşti, 1983, p. 386
6. Gérard Genette, *Verosimil şi motivaţie*, în: *Figuri*, Ed. Univers, Bucureşti, 1978, p. 167
[7]. Monica Spiridon, *Despre „aparenţa" şi „realitatea" literaturii*, Ed. Univers, Bucureşti, 1984, p. 72
[8]. apud Dumitru Tiutiuca, *Teoria literară*, Institutul European, Iaşi, 2002, p. 21
[9]. Roland Barthes, *Plăcerea textului*, Ed. Echinox, Cluj-Napoca, 1994, p. 35
[10]. Titu Maiorescu, *O cercetare critică asupra poeziei române de la 1867*
[11]. Dumitru Tiutiuca, *Teoria literară*, Institutul European, Iaşi, 2002, p. 16
[12]. Roger Caillois, dimpotrivă, într-un interviu, spune: „Eu nu cred că există opoziţie între poezie şi ştiinţă" – Ion Pop, *Ore franceze*, Ed. Univers, Bucureşti, 1979, p. 28
[13]. Monica Spiridon, *Despre „aparenţa" şi „realitatea" literaturii*, Ed. Univers, Bucureşti, 1984, p. 38

Bibliografie

Barthes, Roland, *Plăcerea textului*, Ed. Echinox, Cluj-Napoca, 1994
Costin, Miron, *Letopiseţul Ţării Moldovei*. *De neamul moldovenilor,* Ed. Junimea, Iaşi, 1984
Eco, Umberto, *Interpretare şi suprainterpretare*, trad. Ştefania Mincu, Ed. Pontica, 2004, Constanţa
Eco, Umberto, *Şase plimbări prin pădurea narativă,* trad. Ştefania Mincu, Ed. Pontica, 1997, Constanţa
Genette, Gérard, *Verosimil şi motivaţie*, în: *Figuri*, Ed. Univers, Bucureşti, 1978, pp. 166 – 192
Houellebecq, Michel, *Platforma*, Ed. Polirom, trad. Emanoil Marcu, 2003
Pop, Ion, *Ore franceze*, Ed. Univers, Bucureşti, 1979
Spiridon, Monica, *Despre „aparenţa" şi „realitatea" literaturii*, Ed. Univers, Bucureşti, 1984
Tiutiuca, Dumitru, *Teoria literară*, Institutul European, Iaşi, 2002
Vianu, Tudor, *Estetica*, Ed. Orizonturi, Bucureşti, f.a
*** *Ce este literatura? Şcoala formală rusă*, Ed. Univers, Bucureşti, 1983

CAZUL – O ABORDARE TRADIȚIONALĂ ŞI MODERNĂ

Oana Magdalena CENAC
Universitatea „Dunărea de Jos", Galați

Abstract*: The purpose of this paper is to emphasize several distinct aspects concerning the so-called „case grammar". One of the most important objectives of the structuralist morphology has been to establish the inventory of cases. Moreover, we shall try to analyse the case from a traditional and modern point of view at the same time with the way in which this issue reflects in the Romanian grammar.*
Key-words*: case grammar, structuralist morphology, Romanian grammar*

Unele idei sau principii, care ni se par noi, sau au fost considerate în ultimele decenii drept noi, au o vechime de secole sau chiar de milenii. Pe zi ce trece, cercetătorii descoperă că idei şi principii vechi sunt reluate într-o formă nouă, strălucitoare, însă inovația este , de cele mai multe ori , numai de natură terminologică. De pildă, teoria cazurilor şi a actanților, prezentată acum câteva decenii de Fillmore în lucrarea sa *„The Case for Case"* ca o mare noutate în sintaxă, există într-o formă similară în *Gramatica* lui Pānini (sec.al-IV-lea î.Hr.). Teoria arbitrariului semnului lingvistic are o vechime foarte mare: începând cu Platon, prin Aristotel, Descartes, Whitney, Georg von Gabelentz, ea ajunge la Saussure, fiind considerată până nu demult ca aparținând acestuia.

În cele ce urmează ne propunem să analizăm problema cazului atât din perspectivă tradițională dar, mai ales, din perspectivă modernă. Reluând ideea subliniată în paragraful anterior se poate spune că şi *cazul* face parte din categoria acelor elemente care au fost îndelung studiate chiar cu secole în urmă. Astfel, Maximus Planudes (1260-1310), a dezvoltat o *teorie localistă a cazurilor*, reluată în secolul trecut de Hjelmslev în *La catégorie des cas,* iar mai târziu de un reprezentant al gramaticii cazului, J. Anderson în *The Grammar of Case.Toward a Localistic Theory* (1971).

Pornind de la analiza câmpului semantic al locului şi mişcării din greacă, Planudes a relevat distincția ternară *de unde- unde- încotro*, şi exprimarea ei prin genitiv, dativ, acuzativ, ajungând la concluzia că toate celelalte sensuri non-spațiale derivă din unul din cele trei sensuri localiste. În *Pagini de teorie şi istorie a lingvisticii*, Lucia Wald consideră că prefigurări ale teoriei localiste se găsesc cu o mie de ani înainte de Maximus Planudes, în analiza adverbelor greceşti făcută de Appolonius Dyscolos.

Prin Pānini, filozofia limbajului şi implicit ştiința limbii atinge o culme pe care Europa şi alte regiuni ale lumii nu au atins-o decât în secolul al XIX-lea sau chiar în secolul trecut. Este vorba aici de unele distincții foarte imporatante, cum ar fi, de pildă, cea dintre planul lingvistic şi cel logic şi ontic, confundate uneori chiar de unele şcoli lingvistice de astăzi (vezi, de exemplu, generativismul lui Chomsky sau aşa numita gramatică a cazului a lui Fillmore). *Gramatica* lui Pānini este concepută sub forma a 3997 de reguli (*sutrā)* foarte concentrate, având înfățişarea unor formule algebrice. Pānini indică nu numai rolul sintactic al cazurilor, ci şi pe cel morfologic în formarea adverbelor. Astfel, în *Gramatica* sa cazurile poartă două nume: unul pentru funcşia sintactică (ex. *karana*, caz *instrument*), iar celălalt

pentru aspectul morfologic al cazului respectiv (ex. *trtya*, cazul al treilea – *instrumentalul)*. Funcşiile sunt tratate în ordine alfabetică. Interesant este faptul că, în sintaxa cazurilor, Pānini nu pleacă de la forme spre intrebuinţarea lor, ci de la idee sau de la obiect, de la planul ontic spre planul lingvistic, realizând aşa-numita gramatică sintetică la care occidentalii au ajuns abia acum 40 de ani, prin ideile lui Ch. Fillmore din *The Case for Case* (1968). Mai mult chiar, profesorul ieşean, Th. Simenschy, vorbea de aşa-numita gramatică a cazului , înainte de apariţia acesteia în SUA, prin lucrările lui Ch. Fillmore.

Având ca punct de plecare tehnica rurală şi analiza sacrificiului vedic, în gramatica indiană veche apare o nouă dimensiune a sintaxei, şi anume aceea a sintaxei cazurilor sau a gramaticii cazurilor, cum a fost ea denumită. Pornind de la planul ontic, Pānini o concepe ca o transpunere picturală a realităţii , complet diferită de sintaxa europeană de tip aristotelic, bazată pe criterii logice şi având drept structură de bază formula: *subiect – copulă – predicat.*

Comparând lista celor 6 kārākā (=cazuri) cu cea a categoriilor sacrificiului vedic, ajungem la concluzia că între cele două există o strânsă corespondenţă. Astfel: *sacrificatorul* corespunde *agentului (kartr), victima – obiectului* sau *pacientului (karman), uneltele sacrificiului – instrumentului (karana*), *locul* sacrificiului – *locaţiei (adhikarana*), *actul ofrandei –donaţiei (sapradana*) şi corespunde, împreună cu ablaţiunea transferului magic; cel care instituie sacrificiul *(iajama*) este *incitatorul (hetu*) pe care Pānini îl consideră tot un fel de agent al acţiunii.

De fapt, cele 6 cazuri ale lui Pānini corespund cazurilor de adâncime stabilite în 1968 de Ch. Fillmore: *agentul, instumentul, pacientul, dativul, benefactivul, locativul,* etc. În privinţa invenatrului de cazuri s-a observat că se manifestă două tendinţe: una de a mări numărul cazurilor pentru a putea surprinde toate relaţiile semantice şi alta de a le reduce cât mai mult posibil. A doua tendinţă este susţinută de W. Chafe şi D.E.Baron care vorbesc doar de două cazuri: *agentul* şi *pacientul*.

J.Anderson, în *The Grammar of Case. Toward a Localistic Theory* (1971), recunoaşte similaritatea dintre sistemul gramaticii fillmoriene a cazului cu cel al lui Pānini. Pornind de la actul sacrificiului vedic, gramaticii indieni au surprins o nouă dimensiune a sintaxei, neglijată până nu demult de gândirea occidentală. Este vorba aici de planul ontic, planul actanţilor care constituie obiectul de cercetare al gramaticii sintetice, o gramatică onomasiologică, în comparaţie cu gramatica semasiologică, promovată în cultura occidentală. Din păcate, deşi gramatica lui Pānini reprezintă o culme în descrierea unei limbi, exercitând o influenţă covârşitoare asupra lingvisticii europe, ea nu a exercitat nici o influenţă asupra gândirii vechi şi medievale europene, căci nu a fost cunoscută decât abia la sfârşitul secolului al XVIII-lea şi începutul secolului al XIX-lea, prin interesul europenilor pentru sanscrită şi înrudirea acesteia cu unele limbi din Europa.

În tradiţia gramaticii româneşti, cazul este o categorie gramaticală specifică flexiunii numelui şi a adjectivului, o categorie care exprimă relaţiile sintactice pe care numele şi adjectivul le angajează în limitele unei propoziţii şi, implicit, funcţiile lor sintactice. Cu toate acestea există deosebiri notabile între conţinutul cazului la substantiv, pronume şi numeral, clase al căror caz exprimă relaţiile şi funcţiile lor sintactice din propoziţie, şi conţinutul la adjectiv, al cărui caz este impus formal, prin fenomenul de acord.

Cazul se exprimă printr-un sistem de opoziţii, asociind distincţii de formă gramaticală, distincţii relaţionale (distincţii de vecinătate şi de relaţie sintactică) şi distincţii semantice (agent, posesie, beneficiar, pacient, instrument, etc.).

În privinţa clasificării cazurilor, s-au avut în vedere criterii diferite:

a) *abstracte vs. concrete* – ceea ce a permis distingerea nominativului, acuzativului, ergativului, absolutivului, esivului, cazuri cu valori abstracte, de ablativ, elativ, alativ, adesiv, inesiv, cazuri cu valori concrete indicând localizarea şi direcţia sau distingerea de comitativ şi instrumental, cazuri concreta ce exprimă asocierea (primul) şi instrumentul (al doilea);

b) *cazul subiectului vs. cazul regim* – ceea ce a permis distingerea nominativului de cazurile guvernate de alt cuvânt: acuzativul, genitivul, dativul;

c) *cazurile directe vs. cazurile oblice* - deosebindu-se nominativul şi acuzativul, legate în unele limbi direct de regent (fără prepoziţie), de cazurile legate prepoziţional.. Acest criteriu este valabil doar pentru unele limbi (ex. franceza);

d) *caz al adresării vs. cazuri ale comunicării propriu-zise* – ceea ce a permis separarea vocativului, nelegat sintetic, de celelalte cazuri.

Deşi categoria cazului este o trasătură universală a numelui, se constată deosebiri imporatnte de la o limbă la alta în funcţie de următorii parametrii:

a) *Codarea argumentelor* – modul în care o limbă îşi actualizează argumentele, asociind o valoare de caz cu o funcţie de caz şi o formă de caz. Acest parametru devine semnificativ atunci când se face diferenţierea între limbile acuzative (cele din ramura indoeuropeană), şi cele ergative (sau neacuzative) cum ar fi: unele limbi caucaziene, basca, unele limbi australiene, etc. Dacă limbile acuzative preferă selecţia pacientului în poziţia obiectului direct, atribuindu-i cazul acuzativ şi selectează nominativul pentru agent, limbile ergative preferă selecţia pacientului în poziţia subiectului, asociindu-i cazul absolutiv, iar cazul ergativ este utilizat pentru agent;

b) *Mijloacele formale* – pot fi: *flexionare* (desinenţă sau desinenţă asociată cu variaţia articolului); *analitice* (prepoziţii sau prepoziţie asociată cu un articol) ; *topică fixă* în raport cu verbul (antepunere vs. postpunere); *co-verbe* (cum se întâmplă în limba chineză).

Mijloacele de realizare a cazurilor opun limbile sintetice, unde cazul se realizează prin desinenţe, limbilor analitice, unde cazul se realizează prepoziţional. Din această perspectivă, româna ocupă o poziţie intermediară, întrucât foloseşte pentru marcarea cazului, atât mijloacele sintetice cât şi cele analitice. Astfel, în limba română există desinenţe de caz pentru substantivele feminine şi masculine la singular, G-D, pentru pronumele la G-D, pentru vocativ; totodată, româna recurge la prepoziţia *pe* pentru marcarea acuzativului, la prepoziţiile *a* şi *la* pentru exprimarea genitivului şi dativului la numeralele cardinale şi chiar la substantive.

În privinţa inventarului de cazuri pot fi făcute următoarele observaţii: limbile deosebesc de la minimum 2 cazuri (în franceza veche) , la 3 cazuri în arabă şi până la 46 de cazuri în tabasariană (o limbă vorbită în Oceania). Pentru română, unii cercetători recunosc numai 3 cazuri, pe baza celor trei distincţii de formă din flexiunea substantivului (*fată – unei fete – fato)*. Alţă cercetători vorbesc de 5 cazuri, pornind de la distincţia pronominală dintre nominativ şi acuzativ (*eu-mine-mă; el-îl, l-*), precum şi distinţia pronominală a dativului de genitiv (formele *mie, ţie* sunt imposibil de utilizat în contexte care impun

genitivul: *contra mie, împotriva mie,* etc.). Alți cercetători vorbesc de 6 cazuri, întroducând şi *cazul direct* sau *neutru* – atunci când o formă substantivală nu acceptă substituția cu un pronume personal, singurul care distinge nominativul de acuzativ .

Ex. Învață *ziua* întreagă. Mă învață *carte.* L-au ales *preşedinte*.

Stabilirea inventarului de cazuri a constituit unul dintre obiectivele cele mai importante ale morfologiei de tip structuralist. Ch. Fillmore face distincția între *caz profund (de adâncime*) şi *caz superficial (de suprafață*).

Cazul de adâncime este o categorie logico-semantică ce aparține structurii de adâncime a limbii şi care exprimă un rol semantic atribuit de predicat argumentelor sale, adică numelor cu care acesta se combină, rol ce poate fi: de agent, pacient, instrument, experimentator, etc. În concepția lui Fillmore, o propoziție de bază (sau nucleară) are forma: Predicat + Caz_1 + Caz_2 + ...Caz_n , unde fiecare caz profund apare o singură dată, iar orice propoziție de bază cuprinde cel puțin un caz profund. Fiecare predicat realizează, în funcție de natura lui lexicală inerentă, o configurație cazuală, adică o structură proprie de cazuri profunde înregistrată în lexiconul fiecărei gramatici. De pildă, verbul *„a sparge"* are următoarea configurație cazuală: *[-O(I)(A)(R)]*, semnificând caracteristica acestui verb de a selecta pentru cazuri: *obiectivul* cu ocurență obligatorie în orice realizare sintactică a verbului (O - *S-a spart fereastra*.), dar şi cu ocurență facultativă, apărând succesiv *instrumentalul* (I - *Ion sparge fereastra*.), *agentul* (A – *Vântul sparge fereastra*); *rezulatul* (R – *Fereastra s-a spart*.) sau coocurent (*Ion sparge fereastra cu mingea. Ion o sparge țăndări.)*

Cazul superficial (sau de suprafață) – este forma pe care o îmbracă, în organizarea sintactică de suprafață, un rol semantic (adică un caz profund), care poate fi marcată print-un semn flexionar atașat numelui, (desinență, articol, desinență+articol, sufix), dar şi printr-o marcă sintactică (prepoziție, topică fixă în raport cu verbul), etc. La Fillmore, cazul superficial reprezintă actualizarea simbolului K(=marca de caz) din regula: Caz => K+GN, actualizare diferită de la o limbă la alta, dar şi de la un verb la altul (în română avem verbe cu regim cazual şi altele cu regim prepozițional) : *aparțin cuiva* vs. *depind de cineva* .

În concepția localistă a lui J. Anderson, *cazul* este o categorie semantică exprimând valorile de *localizare* şi de *direcție* ale argumentelor. Conform acestei teorii, verbe precum *a trimite, a da, a oferi, a vinde, a întreba (pe cineva), a învăța (pe cineva*) presupun un subiect reprezentând punctul de plecare al predicației (ablativul) şi un obiect, direct sau indirect, care reprezintă punctul ei de ajungere (alativul). Pentru toate aceste verbe acțiunea se orientează *de la* subiect *spre* obiect. Astfel, verbe precum *a cumpăra, a obține, a primi, a căpăta, a învăța (de la cineva)* presupun o predicație direcțională inversă, cu ablativul în poziția subiectului şi cu alativul în poziția obiectului, de obicei un prepozițional; acțiunea pleacă *de la* complement *spre* subiect. Tot aici, subiectul verbelor afective (*a suferi, a se teme, a se uimi, a se supăra, etc.)* sau obiectul indirect al verbelor afective *(îmi place, îmi pare rău, mă uimeşte, etc.)*, sau al verbelor de senzație fizică (*îmi este frig, îmi este sete, mă doare, etc.)* este interpretat ca locativ (aşa numitul caz inesiv) fiind sediul suferinței, al temerii, al uimirii, etc. Şi posesorul implicat de aşa numitele verbe posesive (*a avea, a aparține*) este interpretat ca locativ, pe baza unei echivalențe semantice de tipul: *eu am ceva = la mine este ceva* .

Inventarul de cazuri conceput localist diferă de la o lucrare la alta. Astfel, într-o concepție cu mai puține cazuri, (J.Anderson) , pe baza a a două proprietăți semantice distinctive [Loc] şi [Sursă] se deosebesc 4 cazuri de bază: *ablativul*, caracterizat prin [+Loc, +Sursă], *locativul,* caracterizat prin [+Loc, -Sursă], *ergativul*, caracterizat prin [-Loc, +Sursă], şi *absolutivul,* un caz nemarcat, definit negativ pentru ambele trăsături [-Loc,-Sursă]. Într-o concepție cu mai multe cazuri locative şi direcționale, pe baza unor distincții locative binare se pot identifica mai multe cazuri cu valoare locativă: *ablativul* – care exprimă originea şi proveniența (El cere *de la părinți*.; Trenul pleacă *din gară*.); *alativul* – exprimă direcția şi limita finală a unei acțiuni orientate, cu sau fără atingerea punctului final (El ascultă *la radio*.; Ajunge *la serviciu.*; Eu primesc *o scrisoare*.); *prolativul* – caz care asociază o valoare ablativă şi una alativă (El se plimbă *de-alungul străzii*.; Ei trec *prin parc*.); *elativul* – un caz locativ care exprimă limita inițială interioară (Iese *din cameră*, Scoate *din buzunar*, Trage *din piept*); *ilativul* – caz orientat care exprimă limita finală interioară (Întră *în cameră*, Se include *în ceva;* Pătrunde *în casă*) , *inesivul* - exprimă interioritatea în raport cu un punct de reper (Locuieşte *în Galați;* Mă doare *în gât;,* B*aza* adăposteşte un mare număr de soldați); *adesivul* – exprimă situarea față de un punct de reper sau în vecinătatea a cuiva sau a ceva (Se află *pe stradă*; Se află *lângă mine*).

În teoria guvernării şi a legării, cunoscută şi sub forma de GB, s-a distins între *cazul abstract*, simbolizat prin Caz, şi *cazul morfologic*, simbolizat prin caz. Cazul abstract se atribuie în orice limbă, constituind o parte integrantă a gramaticii universale, numită *teoria cazului;* cazul morfologic reprezintă realizările structurale ale cazului, cunoaşte variații de la o limbă la alta în funcție de tipul morfologic de limbă: sintetic vs. analitic sau izolant / aglutinant. Teoria GB distinge două tipuri de cazuri abstracte: *cazuri inerente*, atribuite în D-structură , deci atribuite nominalelor, şi *cazuri structurale*, atribuite în S-structură, rezultând din reorganizarea structurilor după intervenția regulilor de transformare. Se spune că elementul A atribuie un un caz inerent elementului B dacă şi numai dacă A îi atribuie, în acelaşi timp, rolul tematic.

În *Sintaxa grupului verbal*, G.P.Dindelegan consideră că rolul cazului în interiorul grupului verbal este dublu: el asigură legarea diverselor nominale de centru şi ierarhizarea acestora, conferindu-le o anumită poziție față de verb. Astfel, acelaşi nominal se plasează diferit față de verb în funcție de legătura cazuală. Deci, nominalul se plasează față de verb în poziția de obiect direct şi de subiect după cum legătura se realizează prin acuzativ sau prin nominativ, ca în exemplele de mai jos:

Ex. Frigul crapă piatra – Piatra crapă de frig.;
Necazurile îl îmbătrânesc. – El îmbătrâneşte;
Ei încep şedința – Şedința începe.

Cazul, ca element conectiv al nominalelor față de verb, este „regizat" de verb care este răspunzuător de plasarea nominalelor în poziții diferite. În acest sens pot fi aduse două argumente:

a) dacă alegem câteva construcții verbale (de ex. *Mă chemă Ion, Îmi place cartea, Îmi vine o scrisoare)* şi înlocuim verbele din aceste construcții cu alte verbe, constatăm apariția unor diferențe în privința cazului „regizat"(*Îmi zice Ion, Iubesc cartea, Primesc o scrisoare);*

b) dacă alegem o anumită formă verbală şi o înlocuim cu o altă formă din paradigma verbului (ex. înlocuim forma activă cu cea pasivă), are loc o reorganizare a construcției şi apar alte reguli de selecție a cazului: în locul Ac., din constucția activă, este selectat N. în construcşia pasivă.

Toate cele prezentate mai sus sunt o dovadă a problemticii complexe a cazului privit atât din perspectivă tradițională dar mai ales modernă. Nu avem pretenția de a fi epuizat tot ce s-ar fi putut spune în legătură cu problematica în discuție, dar sperăm să fi trezit interesul celor care s-ar arăta vreodată interesați de aceasta.

Bibliografie

***, *Gramatica limbii române, I, Cuvântul*, Editura Academiei Române, Bucureşti, 2005

Anderson, J., *The Grammar of Case.Toward a Localistic Theory* , Cambridge,1971

Fillmore, Ch., *The Case for Case,* Cambridge, 1968

Frâncu, C., *Curente şi tendințe în lingvistica secolului nostru,* Casa Editorială Demiurg, Iaşi, 1999

George,Al.,S., *Limbă şi gândire în cultura indiană*, Editura Ştiințifică şşi Enciclopedică, Bucureşti, 1976

Pană, Dindelegan, G., *Sintaxa grupului verbal,* Editura Aula, Braşov, 1999

Simenschy, Th., Ivănescu, Gh., *Gramatica comparată a limbilor indoeuropene,* Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1981

Simenschy, Th., *Gramatica lui Pānini,* în Analele Universității „AL.I.Cuza",seria Stiințe Sociale, Iaşi, 1957

Wald, L., *Pagini de teorie şi istorie a lingvisticii,* Editura All, Bucureşti, 1998

STRUCTURA MORFOLOGICĂ A NUMERALELOR ITERATIVE ŞI ADVERBIALE

Maria CHIVEREANU
Universitatea din Piteşti

Resumé: *Dans les études, on a fait la distinction entre les numéraux qui se réfèrent à l'estimation et à l'ordinnation des objets et des actions et les numéraux opérationnels qui expriment les opérations avec des nombres. Le numéral adverbial, tout comme l'itératif, s'inscrit parmi les numéraux fondamentaux. On peut dire que les itératifs appartiennent au groupe verbal qui nomme le nombre d'actions exprimées par le verbe.*
Mots-clés: *estimation, itération, ordination*

În studiile de gramatică s a făcut deosebirea între numeralele fundamentale, care se referă la estimarea şi ordonarea obiectelor şi acţiunilor şi numeralele operaţionale care exprimă operaţiile cu numere. Din clasificarea menţionată mai sus fac parte numeralele iterative şi cele adverbiale .Ambele au fost atent cercetate de către gramaticieni.

Numeralul iterativ estimează numărul acţiunilor. Am mers de două ori la munte.

Gramaticianul I. Iordan, î studiile sale, a exclus iterativul, pe care l a numit ulterior adverbial, din clasa numeralului. Mai recent după o atentă analiză , G. Ciompec introduce numeralele iterative în clasa adverbului, alături de alte numerale, ţinând cont de contextele diagnostice, dar nu-l tratează ca atare.(Ciompec, 1985, p.44).

Alţii îl consideră adverb, pentru că aşa cum au constatat, el poate determina un adjectiv sau adverb (Iordan, 1967,p.151).

Munceşte de o mie de ori mai bine.

În 3exemplul dat mai sus *de o mie de ori* nu este numeral iterativ, deoarece cardinalele, mai ales cele mari, nu satisfac contextul în…it (Găitănaru,1993, p.136).

Numeralul iterativ, ca şi numeralul cardinal, deşi având o frecvenţă mai mică decăt acela, este unul de bază. Acest fapt se probează în specificul morfologic (marcarea opoziţiilor cantitative), cât şi în modul de realizare a contextelor diagnostice. Aşa cm a afirmat G. Ciompec era normal ca acesta să satisfacă orice context verbal, deci şi contextul diagnostic al adverbului. Pe parcursul analizelor efectuate, multe dintre acestea bazate pe confuzii, numeralul iterativ trebuie delimitat şi de alte numerale, mai ales de numeralele adverbiale. La prima vedere ele seamănă cu cele multiplicative, de unde rezultă posibilitatea de a fi înlocuite unele cu altele.

I-am înapoiat înzecit. Şi i-am înapoiat de zece ori. (Iordan 1954, p.374-379).

Asemănarea care s-a ivit în asemenea situaţie trebuie înţeleasă în mod diferit în funcţie de context. Nu putem afirma că există relaţie de sinonimie între numeralele iterative şi numeralele multiplicative. În unele articole este menţionată teoria că expresii ca*: de câte trei ori, de câte cinci ori* sunt numerale adverbiale (iterative) care prin intermediul lui *câte* exprimă periodicitatea unei acţiuni. Aceasta nu reprezintă altceva

decât o confuzie, deoarece s-a considerat că e vorba de o structură mixtă realizată de numeralul adverbial pur cu un numeral distributiv. (Avram, 1997 p.140).

Autoarea consideră că această expresie trebuie inclusă la numeralul distributiv care poate angaja atât cardinalul (câte doi, câte trei), dar şi iterativul (de câte cinci ori).

Din punct de vedere morfologic, iterativul, ca şi numeralul cardinal, este unul de bază; pe lângă aceasta el are o serie completă pentru că în contextul de formare pot intra toate numeralele. Tot ca o asemănare cu cardinalul trebuie menționat faptul că iterativul are o zonă de contact cu adverbele cantitative (de două ori).

Iterativul, deşi este considerat ca făcând parte din categoria numeralelor fundamentale, participă şi el la formarea numeralelor operaționale. Cuvintele:*zeci, sute, mii, milioane ,miliarde* care sunt considerate substantive nu satisfac restricția anume şi, ca atare, expresiile care le conțin: *de sute de ori, de zeci de ori, de mii de ori* nu sunt considerate locuțiuni adverbiale. Neologismele intrate în limba română *bis şi ter* (de două ori, de trei ori), si-au modificat sensul inițial în anumite contexte. Aceste cuvinte sunt des folosite în sfera muzicală şi ele exprimă atitudinea spectatorilor față de artist. Bis înseamnă revenirea acestuia pe scenă. Aici cuvântul păstrează sensul iterativ. Termenul mai poate apărea pe plăcuțele ce indică numărul casei, arătând că numărul respectiv şi ordinea lor se repetă.

Ca o concluzie se poate spune că numeralele iterative aparțin grupului verbal denumind numărul acțiunilor exprimate de verb. Dintre categoriile specifice, acesta prezintă doar categoria aproximației, întâlnită şi la numeralele cardinale. Conservând-o pe aceasta putem întâlnii formele:*ca de vreo zece ori, cam de două ori, de trei patru ori.*

Numeralul adverbial ,ca şi iterativul, se înscrie şi el în seria numeralelor fundamentale. El desemnează ordinea unei acțiuni într-un şir determinat de obiecte:*am vizitat a doua oară muntele.* În jurul acestei denumiri s-au emis mai multe teorii. În studiile mai vechi era încadrat la ordinalul propriu-zis (Gramatica 1966, p146).

Mai apoi, alți gramaticieni l-au considerat a fi o variantă ordinală a altui numeral, numindu-l ordinal adverbial (Avram 1997, p 146).

Expresiile ca:*a doua oară, a cincea oară,* au fost considerate locuțiuni adverbiale şi nu numerale.

Din punct de vedere formal, numeralul adverbial este compus din substantivul *oara/ dată* precedat de numeralul ordinal, urmat de prepozițiile *de, pentru*. Se poate spune:*pentru prima dată, de-a patra oară.* Cuvintele de tipul *în primul rând, în al doilea rând* au apărut dinspre limba vorbită.

Ele sunt utilizate în anumite contexte mai ales atunci când se evidențiază ordinea într-o enumerare. Numeralul adverbial nu are categorii morfologice. În această privință se aseamănă cu numeralele iterative, singura deosebire constituind-o faptul că adverbialul are categoria aproximației slab reprezentată: *cam a cincea oară, a doua sau a treia oară.*

Concluzionând se poate afirma că cele două tipuri de numerale incluse în clasa numeralelor fundamentale au constituit materie de studiu pentru gramaticienii tuturor timpurilor.

Bibliografie :

Avram 1986, M. Avram*, Gramatica pentru toți*, Bucureşti, Ed. Academiei 1986;

Ciompec 1985, G. Ciompec, *Morfosintaxa adverbului românesc- sincronie şi diacronie*, Bucureşti, Ed Ştiințifică şi enciclopedică ,1985;

Ciompec ,1985, I. Coteanu (coordonator), G.Ciompec, C.Dimitriu ,N.Forăscu, V.Guțu-Romalo, Em. Vasiliu, *Limba română cotemporană*, Bucureşti, EDP,1985;

Găităanaru ,1986,Şt. Găităanaru *Probleme ale clasificării numeralului în limba română* în LR 1986 XXXV,5,382-387;
Găităanaru ,1987, Şt. Găităanaru, *Delimitarea numeralului ca parte de vorbi*re în LR 1987, XXXVI5,366-377;
Gramatica I, II,1966,Al. Graur, M. Avram, L. Vasiliu (coord) *Gramatica limbii române*, Bucureşti, Editura Academiei, 1966;
Iordan, 1954, Iorgu Iordan, *Limba română contemporană,* Bucureşti, Editura Academiei, 1954;

MISIONARII ITALIENI ŞI NORMELE VECHII ROMÂNE LITERARE

Gheorghe CHIVU
Universitatea Bucureşti

Résumé *: Les contacts entre la culture roumaine et la culture italienne sont très anciens et revêtent une grande ampleur. Commencés dès le XV-ème siècle, par l'intermédiaire des marchands de Venise et amplifiées au XVI-ème et au XVIII-ème siècle et ayant atteint à un développement maximal au XIX-ème, ces contacts ont eu des résultats remarquables premièrement dans le procès de renouvellement du vocabulaire roumain.*
Mots-clés: *culture italienne, culture roumaine, renouvellement du vocabulaire*

I. Contactele dintre cultura română şi cultura italiană au o vechime şi o amploare deosebite[1]. Începute, în secolul al XV-lea, prin intermediul negustorilor veneţieni[2], amplificate, în secolele al XVI-lea – al XVIII-lea, prin traducerea adeseori directă a numeroase scrieri cu original italian[3], şi ajunse la o maximă dezvoltare, în secolul al XIX-lea, când unul dintre modelele culturale importante ale românei literare moderne a fost marcant italienizant[4], aceste contacte au avut rezultate remarcabile în primul rând în procesul de înnoire a vocabularului românesc[5].

Cercetările de istorie a limbii noastre literare evidenţiază faptul că cele mai multe dovezi ale influenţei italieneşti sunt cuprinse în textele redactate sau traduse de români, deşi, începând cu secolul al XVII-lea, în ţările române au activat, perioade mai lungi sau mai scurte de timp, numeroşi intelectuali originari din Italia, câţiva dintre aceştia, misionari catolici, redactând chiar texte în limba română.

În mod cu totul surprinzător, aceste texte se constituie mai mult decât oricare alte scrieri păstrate din secolele al XVII-lea şi al XVIII-lea, în surse extrem de bogate în informaţii privitoare la limba română vorbită şi la relaţiile existente între aceasta şi normele vechii noastre limbi de cultură.

II. 1. Misionarii catolici, interesaţi de spaţiul românesc, în care descoperiseră, încă din secolul al XIV-lea, o populaţie de origine romană ce vorbea o limbă asemănătoare cu propriul idiom (limbă considerată fie latină coruptă, fie, mai rar, italiană coruptă)[6], traduc sau alcătuiesc, în cursul secolelor al XVII-lea şi al XVIII-lea, mai multe scrieri în limba română[7].

Bartolomeo Basetti a notat astfel, în 1643, *Întrebările la botez,* o serie de *Formule rituale* şi câteva *Rugăciuni,* pe care le-a trimis la Roma, alături, se pare, de un *Catehism* românesc, dar urma textelor s-a pierdut în arhivele Congregaţiei de Propaganda Fide. Vito Piluzio, ajuns prefect al misiunii catolice din Moldova, inspirându-se din *Catehismul* bănăţeanului Gheorghe Buitul[8], a redactat şi apoi a tipărit la Roma, în 1677, *Dottrina Christiana.* Antonio Zauli a trimis, în 1716, Congregaţiei un *Catehism* şi câteva *Predici,* astăzi pierdute. Trei ani mai târziu, Silvestro Amelio, personalitate importantă a Misiunii din Iaşi, a reluat într-o copie fidelă *Catehismul* lui Vito Piluzio şi a alcătuit un *Glosar italiano-român.* Tot el a scris, în 1725, o culegere de predici, intitulată *Conciones latino-muldave.* În 1742, Francesco Maria Madrelli îşi informează superiorii că are redactate o *Gramatică româno-latină* şi un *Dicţionar* bilingv, dar urma celor două texte s-a pierdut, foarte probabil în Transilvania. Anton Maria Mauro a scris, în jurul anului 1760, mai multe fragmente în limba română privitoare la activitatea cotidiană a unui preot catolic misionar, fragmente grupate sub

numele *Diverse materie in lingua moldava.* Iar zece ani mai târziu, un anonim identificat fie cu Anton Maria Mauro[9], fie cu Francantonio Minotto[10], a alcătuit un ghid de conversaţie italo-român, cunoscut astăzi sub numele *Manuscrisul de la Göttingen.*

Datorate fiind unor misionari italieni, care nu vorbeau în mod curent româneşte sau care deprinseseră această limbă prin contactul direct cu localnicii (prozelitismul religios presupunea, de altfel, cunoaşterea şi utilizarea formelor specifice vorbirii acestora), textele mai sus menţionate au o poziţie aparte în cadrul scrisului vechi românesc. Ele aduc în primul rând dovezi privitoare la contactul dintre două sisteme lingvistice, italian şi românesc. Atestă apoi dorinţa autorilor de a distinge între norma literară (numită în epocă „limba cărţilor"[11]), obligatoriu de utilizat în cadrul slujbei religioase sau în situaţii de comunicare oficială, şi norma locală, specifică vorbirii curente şi, evident, recomandată misionarilor pentru facilitarea contactului cu membrii de rând ai comunităţilor rurale româneşti. Utilizând forme ce caracterizau vorbirea ţăranilor moldoveni, forme evitate constant în textele literare datorate autorilor sau traducătorilor români[12], scrierile alcătuite de preoţii italieni devin astfel adevărate repertorii de pronunţii dialectale[13], documente extrem de valoroase pentru istoria limbii române şi pentru dialectologia diacronică.

2. Marile asemănări existente între limbile română şi italiană au drept consecinţă utilizarea de către misionari, în cadrul pasajelor româneşti din textele pe care le-au alcătuit pentru folos propriu sau pentru uzul comunităţilor religioase în care activau, a unor cuvinte, pe care ambele idiomuri le-au moştenit din latină, într-o variantă fonetică sau cu o încadrare morfologică italienizantă, greşeala fiind desigur tolerată sau trecând neobservată, întrucât nu împiedica în nici un fel comunicarea[14].

Astfel, Silvestro Amelio notează, în *Glosarul italiano-român,* rostirea *giocare* (349), iar în *Catehism* creează locuţiunea prepoziţională *per miadz de* "prin mijlocirea, prin intermediul" (20^{v}), după it. *per mezzo di,* şi locuţiunile conjuncţionale *ma că să* (17^{r}), respectiv *să cum* (32^{v}), după it. *ma che si,* respectiv, *siccome.* Anton Maria Mauro a considerat a fi româneşti, în *Diverse materie,* forme de tipul *îngenochiat* (77), *patro* (88), *noci* "nuci" (95), *per* "pre" (71), *procede* "purcede" (100), a ortografiat ca în italiană *ha* "a" (35; forma de 3 sg. a auxiliarului *avea*) şi *Heva* "Eva" (85) şi a creat adverbul *îngiaba* (93), după it. *indarno,* şi locuţiunea conjuncţională *pentru cât* "de ce" (87), după it. *perche.* Iar autorul *Manuscrisului de la Göttingen* a scris, la rândul său, *buona* "bună" (11^{v}), *camescia* (11^{v}), *formos* (19^{r}) şi a schimbat, după model italian, genul substantivelor *orechiul* (10^{r}) şi *punie* "pâine" (*pugne prospet* 11^{r}).

Sub influenţa limbii literare italiene sau, uneori, a limbii latine utilizate în cadrul serviciului religios, misionarii italieni introduc în texte o serie de neologisme, care, după cum se poate constata din parcurgerea studiilor privind influenţa lexicală italienească şi din cercetarea dicţionarelor noastre istorice, erau numai în mod excepţional prezente şi în scrierile autorilor români. În *Catehismul* lui Silvestro Amelio sunt astfel folosite *cardinale* "fundamental" (32^{r}), *padron* "stăpân" (9^{r}), *purgatoriu(m)* (26^{v}, 48^{r}) şi *sacrament* (32^{r}). *Diverse materie* atestă neologismele *canalie* (84), *cerimonile* "ceremoniile" (89), *rituale* "carte bisericească, ritual" (96) şi *stola* "etolă" (96). Iar în *Manuscrisul de la Göttingen* sunt consemnate pentru prima (şi, uneori, chiar singura) dată *avantier* "alaltăieri" (14^{v}), *biliard* (13^{v}), *cicolată* "ciocolată" (16^{v}) şi *pedresen* "pătrunjel" (17^{r}).

3. Spre deosebire de fenomenele datorate păstrării de regulă accidentale a unor forme sau structuri ale limbii italiene, fenomene ce nu au avut curs (cu excepţia unor unităţi lexicale) în cadrul limbii române, numeroasele fonetisme dialectale moldoveneşti

notate în scrierile acum în discuţie sunt rezultatul influenţei exercitate de vorbirea locuitorilor în mijlocul cărora îşi desfăşurau activitatea misionarii catolici.

Textele alcătuite în secolul al XVIII-lea de către preoţii italieni notează în mod constant palatalizarea bilabialei *p* la *k'*. În *Glosarul* lui Silvestro Amelio apar astfel: *chilota* "pilota" (458), *chieptul* (476), *chiper* (454) şi *chipernit* "piperniţă" (458), iar în *Catehismul* aceluiaşi misionar: *chiscopul* "episcopul" (65^{v}, 66^{r}). În *Diverse materie* sunt consemnate: *chieptul (91), chierduş* "pierduşi" (81), *au chipuit* "au pipăit" (80), *cupchil(ul)* (71, 72, 73, 74), *închiedecare* (75, 90). Iar în *Manuscrisul de la Göttingen*: *chiele* (10^{v}), *chieptin* (18^{r}), *chiersic(i)* (11^{v}), *cupchilul* (10^{r}), *schetier* "spiţer" (13^{r}).

Consemnări numeroase are şi palatalizarea bilabialei *b,* în *Glosarul italiano-român* din 1719 fiind notate fonetismele: *tringhiţi* "trâmbiţe" (1207) şi *tringhiţieri* "trâmbiţeri" (1225), în *Diverse materie*: *dietul* "bietul" (95, 99) şi *diata* "biata" (95), iar în *Manuscrisul de la Göttingen*: *ghine* "bine" (9^{r}) şi *dieţii* "bieţii" (18^{v}).

Transformarea lui *v* în *j* şi în *ž* are atestări în *Catehismul* lui Vito Piluzio: *ine* "vine" (2), *inu* "vin" (23), în două dintre scrierile lui Silvestro Amelio, *Glosarul italiano-român*: *isatu* "visat" (159), *iţel* "viţel" (399) şi *Conciones latino-muldave*: *ierme* "vierme" (27^{r}), dar şi în *Diverse materie*: *isat* "visat" (103), *jin* "vin" (96).

În ceea ce priveşte palatalizarea lui *f,* textele misionarilor catolici atestă, în afară de forme cu *f'* trecut la *h'*, înregistrate şi în scrierile chirilice româneşti, forme în care fricativa s-a transformat în *š.* Acestea sunt notate în *Glosarul* lui Silvestro Amelio: *şinic* "finic" (1123), în *Diverse materie*: *şier* "fier" (96, 97) şi în *Manuscrisul de la Göttingen*: *a şi* "a fi" (2^{v}), *şert* "fiert" (18^{r}), *şerbentează* "fierbinţeală" (11^{v}), *şier* "fier" (10^{v}).

În ultimul manuscris menţionat este consemnată, de asemenea, transformarea africatei *č* în *š*: *papuşele* "papucii" (11^{v}), *şerga* "cerga" (11^{v}).

4. Aflate totdeauna în alternanţă cu formele în care labiala, fricativa sau africata sunt păstrate nemodificate, fonetismele dialectale ilustrate prin exemplele selectate anterior dovedesc, prin marea frecvenţă a atestărilor înregistrate în scrierile misionarilor italieni răspândirea palatalizării în graiurile moldoveneşti încă dintr-o etapă anterioară secolului al XVIII-lea[15].

Unele observaţii făcute de autorul *Manuscrisului de la Göttingen,* observaţii menite să evidenţieze modul de utilizare a formelor alternante în diverse variante ale limbii române, confirmă caracterul dialectal al palatalizării şi prezenţa constantă a fenomenului în vorbirea oamenilor lipsiţi de instrucţie. Textul, îndrumar pentru învăţarea limbii române de către misionarii italieni, notează în repetate rânduri comentarii de tipul: "*chiele* overo *piele*" (10^{v}), "*a fi* overo *a şi*" (2^{v}), "*a fi* opure *a şi*" (2^{v}). Într-un context, preferinţa ce trebuie acordată formei nepalatalizate este formulată explicit: "*de eu aş şi avut* overo meglio *de ieu aş fi avut*" (2^{v}), iar în altul este făcută distincţia de registru lingvistic între cele două tipuri de fonetisme: "nota che in luogo del *şi* si dice più elegante *fi,* ma li rustici si servono per lo più del *şi*" (7^{r}).

III. Misionarii italieni, oameni de cultură atenţi, prin specificul şi cerinţele activităţii lor, atât la forma elegantă şi îngrijită a vechii noastre limbi de cultură, cât şi la variantele vorbite ale acesteia, au notat, în scrierile pe care le-au alcătuit în limba română, mai multe cuvinte, forme şi structuri sub influenţa limbii lor materne, dar şi foarte numeroase fonetisme dialectale, îndicând, în anumite contexte, şi registrul lingvistic căruia îi erau specifice acestea din urmă.

Textele redactate de Vito Piluzio, Silvestro Amelio, Francantonio Minoto sau Anton Maria Mauro se constituie, în aceste condiţii, în documente de o importanţă aparte

pentru cunoaşterea normelor şi a evoluţiei limbii române în cursul secolelor al XVII-lea şi al XVIII-lea. Ele sunt totodată o sursă încă insuficient exploatată de informaţii privitoare la relaţiile pe care misionarii catolici le-au avut cu localnicii, la statutul social, cultural şi chiar la etnia şi proveniența geografică a acestora[16]

Note

[1] Vezi, pentru ultima sinteză a informaţiilor privitoare la acest subiect, Teresa Ferro, *I missionari catolici in Moldavia,* [Cluj-Napoca], 2005, p. 25-37 (capitolul *Il contributo dei cattolici alla cultura dei paesi romeni*).

[2] Vezi, între altele, Lucia Djamo-Diaconiță, *Elemente lexicale de origine italiană în limba documentelor slavo-române (sec. XIV-XVI)*, în SCL, XXI, 1970, nr. 5, p. 577-582.

[3] Vezi Gh. Chivu, Emanuela Buză, Alexandra Roman Moraru, *Dicţionarul împrumuturilor latino-romanice în limba română veche (1421-1760),* Bucureşti, 1992, p. 7-70; Maria Stănciulescu Cuza, *Italienism şi italienisme în perioada de formare a limbii române literare,* Bucureşti, 1992, p. 10-39.

[4] Vezi, pentru italienism, sinteza realizată de Paula Diaconescu, *Elemente de istorie a limbii române literare moderne*, Partea I. *Probleme de normare a limbii române literare moderne (1830-1880)*, Bucureşti, 1974, p. 37-44, şi aceea semnată de Ştefan Munteanu, Vasile D. Ţâra, *Istoria limbii române literare. Privire generală*, Ediţie revăzută şi adăugită, Bucureşti, [1983], p. 206-210.

[5] Fenomenul a fost studiat în mod special de profesorul omagiat prin acest volum, Marin Z. Mocanu. Dintre contribuţiile în domeniu ale domniei sale, a se vedea în primul rând studiul intitulat *Periodizarea împrumuturilor italiene pătrunse în limba română,* publicat în SCL, XXIX, 1978, nr. 6, p. 641-652, XXX, 1979, nr. 1, p. 23-30. A se consulta, privitor la acelaşi subiect, *Dicţionarul împrumuturilor latino-romanice în limba română veche (1421-1760),* p. 14-17; Gh. Chivu, *Influenţa italiană în limba română veche,* în SCL, XLV, 1994, nr. 1-2, p. 19-29; *Istoria limbii române literare. Epoca veche (1532-1780),* Bucureşti, 1997, p. 192-201, 397-414.

[6] Pentru detalii, vezi Adolf Armbruster, *Romanitatea românilor. Istoria unei idei,* Ediţia a doua, Bucureşti, 1993, Teresa Ferro, *I missionari catolici in Moldavia*, p. 25-81, Ioan-Aurel Pop, *Identità dei Romeni nel XVI secolo nella visione degli autori italiani,* în *Romania e Romània. Lingua e cultura romena di fronte all'Occidente,* [Udine], [2003], p. 209-218.

[7] Sinteze utile asupra acestor texte au redactat Giuseppe Piccillo (*La langue roumaine dans les écrits des missionairea italiens (XVII-XVIII siecles)*, în "Revue des études sud-est européennes", XVI, 1988, nr. 3, p. 205-214) şi Teresa Ferro (*Activitatea misionarilor catolici italieni în Moldova (sec. XVII-XVIII),* Bucureşti, 2004, p. 12-15).

[8] Giuseppe Piccillo, *Le fonti della "Dottrina Christiana tradotta in lingua valacha da Vito Pilutio" (1677),* în "Revue de linguistique romane", LVI, 1992, p. 495-507.

[9] Idem, *Il ms. Asch 223 di Göttingen (sec. XVIII),* în "Travaux de linguistique et de littérature", XXV, 1987, 1, p. 7-147 ; cf. recenzia pe care am publicat-o la această ediţie, în SCL, XL, 1989, nr. 2, p. 161-165.

[10] Ştefan Paşca, *Manuscrisul italo-român din Göttingen,* în "Studii italiene", II, 1935, p. 119-136.

[11] Formularea apare în paginile unei gramatici alcătuite în jurul anului 1770 pentru uzul misionarilor Bisericii apusene, care activau în Transilvania. Vezi *Institutiones linguae valachicae. Prima gramatică a limbii române scrisă în limba latină,* Bucureşti, 2001, p. 51, 66.

[12] Forme de tipul celor care individualizează limba scrierilor datorate misionarilor italieni nu au fost semnalate în cel mai amplu studiu consacrat evoluţiei normelor limbii noastre literare de către Ion Gheţie (*Baza dialectală a românei literare,* Bucureşti, 1975) şi au atestări mult mai puţin numeroase şi târzii în surse interne utilizate de acelaşi savant pentru cercetarea evoluţiei diacronice a subdialectelor dacoromâneşti (*Introducere în dialectologia istorică românească,* Bucureşti, 1994).

[13] Vezi în acelaşi sens aprecierile formulate de Giuseppe Piccillo, în studiul care însoţeşte ediţia *Manuscrisului de la Göttingen* (în "Travaux de linguistique et de littérature", XXV, 1987, 1, p. 87).

[14] Fonetismele, formele şi cuvintele reproduse mai jos în transcriere interpretativă au fost extrase din următoarele studii şi ediţii: G. Piccillo, *Note sulla "lingua valacha" del Katekismo kristinesku de Vito Piluzio,* în SCL, XXX, 1979, p. 31-46; idem, *Il „Glosario italiano-muldavo" di Silvestro Amelio (1719). Studio filologico e testo,* Catania, 1982; idem, *La langue roumaine dans les écrits des missionaires italiens (XVII-XVIII siecles),* p. 205-214; idem, *Il „Katekismo kristinesku"di Silvestro Amelio (1719),* I-II, în "Balkan Arkiv", 17-18, 1992-1993, p. 433-538, 19-20, 1994-1995, p. 9-132 ; Carlo Tagliavini, *Alcuni manoscritti rumeni sconosciuti di missionari cattolici italiani in Moldavia (sec. XVIII),* în "Studi rumeni", Roma, IV, 1929-1930, p. 91-126.

[15] Un text scris tot cu litere latine la sfârşitul secolului al XVI-lea, *Tatăl nostru* datorat lui Luca Stroici, atestă, în opinia noastră, prezenţa încă din acea perioadă a palatalizării lui *f'* la *š* în graiurile nord-moldoveneşti (vezi articolul *Luca Stroici şi posibila consemnare a unui fonetism dialectal: [h'] [š],* în LR, LIII, 2004, nr. 1-2, p. 3-19).

[16] Asupra relaţiei existente, spre exemplu, între ortografia utilizată de misionarii italieni şi destinatarii textelor alcătuite de aceştia în limba română, vezi, între altele, articolul nostru *Influenţe maghiare asupra ortografiei scrierilor misionarilor italieni din secolele al XVII-lea şi al XVIII-lea,* publicat în *Conferinţa Naţională de bilingvism,* coordonator prof. Olga Murvai, Bucureşti, [1999], p. 9-18; cf. Teresa Ferro, *I missionari catolici in Moldavia,* p. 149-150.

DECLINAREA ÎN MORFOLOGIA SUBSTANTIVULUI ROMÂNESC

Mihaela GĂITĂNARU
Universitatea din Piteşti

***Résumé**: L'étude analyse l'institution de la classification des noms roumains en déclinaisons (La grammaire de la langue roumaine, 2005, L'Éditure de l'Académie) et évalue les chances de son impatronisation dans la tradition de la grammaire roumaine.*
***Mots-clés:** déclinaison, grammaire roumaine, impatronisation*

Modalitatea de a clasifica substantivele limbii române în declinări după desinenţa de la nominativ singular, ce permitea comparaţia cu latina, a fost pusă sub semnul întrebării chiar de specialiştii în istoria limbii române. Astfel, s-a arătat: "alegând acest tip de clasificare nu înseamnă că nu vedem şi dezavantajele ei, dintre care cel mai însemnat constă în faptul că nu este în măsură să pună în lumină specificul flexiunii nominale româneşti (Dimitrescu, 1978, p. 197).

O critică justificată astfel a clasificării substantivelor în cele trei declinări, operate în *Gramatica limbii române I*, 1963 este realizată de P. Diaconescu (1961, p. 177-179).

Schimbarea acestei descrieri a fost făcută prin metodele noi: metoda analitică a structuralismului (Paula Diaconescu, 1961; Valeria Guţu Romalo, 1968), distribuţia, ca metodă fundamentală]n gramaticile postdescriptiviste (A. Belchiţă, 1969), programarea computaţională, cerută de traducerea automată (Grigore Moisil, 1962).

Reprezentanţii structuralismului au valorificat descrierea flexionară a substantivului din a doua ediţie a *Gramaticii Academiei* sub forma celor două tipuri de declinare (cu articol hotărât şi nehotărât) şi au reinstituit categoria determinării în limba română. În cadrul acesteia, articolul hotărât şi cel nehotărât, reprezentând determinarea abstractă, au fost considerate morfeme ale determinării, negându-li-se statutul de parte de vorbire distinctă.

În clasificarea substantivelor în declinări, opoziţia articulat – nearticulat nu a fost considerată utilă, apelându-se de fiecare dată la forma nearticulată, redusă a substantivelor: "Numim formă redusă a substantivelor acea parte a formei complete (articulate), rămasă după înlăturarea articolului proclitic" (Diaconescu, 1961, p. 180).

Studiile structuraliste ignoră desinenţa de vocativ, deşi există contexte în care ele sunt indispensabile. Astfel, nu sunt reperabile contexte ca **Ce mai faci, vecin?, *Copil, vino!*

Şi totuşi: "considerând paradigma unui substantiv la singular şi plural, fără forma de vocativ" (Diaconescu, 1961, p. 180, nota 2); "Nous ne nous occuperons pas du vocatif" (Moisil, 1962, p. 123); "Vocativul, nerelevant din punctul de vedere din punctul de vedere al clasificării în declinări" (Guţu Romalo, 1985, p. 135).

În ediţia a treia a *Gramaticii limbii române* a Academiei se consideră că desinenţele de vocativ sunt în variaţie liberă cu afixele de nominativ (vol. I, p. 83). În realitate, ele sunt în variaţie liberă numai în anumite contexte (*Ce mai faci bărbatul meu? Ce mai faci bărbate; *Ce mai faci bărbat?; Ce mai faci bunica mea? Ce mai faci bunico? *Ce mai faci, bunică?*).

Studiul de faţă îşi propune să răspundă la următoarele întrebări: este adecvată denumirea de declinare pentru flexiunea substantivului românesc; ce condiţii trebuie să îndeplinească o desinenţă (o opoziţie formală) pentru a fi luată în calcul la stabilirea tipurilor flexionare; după ce se stabileşte o declinare: după schema flexionară sau după natura desinenţei?

Trebuie precizat de la început ce se înţelege prin declinare. Conform *Dicţionarului de ştiinţe ale limbii* (2001), declinare înseamnă " tip de flexiune specific substantivelor şi adjectivelor caracterizat prin variaţie, în funcţie de categoriile gramaticale de caz şi de număr" (p. 154).

Variaţiile de caz în limbile romanice s-au redus de regulă la cele ale genitivului şi dativului, aşa încât s-a considerat că la substantive declinarea a dispărut: "În unele limbi situaţia este de aşa natură încât permite să se vorbească de declinarea pronumelor şi de absenţa declinării la substantive. Aşa se întâmplă, de pildă, în limba franceză" (Budagov, 1961, p. 285).

Dacă nu se ia în calcul desinenţa de vocativ, substantivele masculine, ca şi cele neutre, n-au declinare, ci numai opoziţii formale de număr. În schimb, femininul păstrează o opoziţie cazuală, la singular, dar ea este neutralizată de omonimia cu formele de plural. În limba română nu se poate observa o implicare a schemei omonimice a formelor de genitiv-dativ în determinarea ambigeniei formale a neutrelor. Acestea, în cea mai mare parte, sunt omonime cu cele de masculin la singular şi cu cele de feminin la plural.

Considerarea vocativului ca nerelevant în descrierea declinărilor intră în contradicţie cu definiţia însăşi de declinare. Formal, desinenţele respective (*-e, -o*) sunt conservate din latină, respectiv slavă: Altfel spus, *-e* este un segment autentic de declinare latinească.

Problema următoare care se pune este dacă în stabilirea claselor de declinare nu se ia în calcul şi natura desinenţei.

La declinarea I sunt trecute deopotrivă *mamă – mame* şi *stea – stele* (*sarma – sarmale*). Pentru specialist, desinenţele unui substantiv ca *stea – stele* pot fi interpretate ca variante ale desinenţelor substantivului *casă – case* (*casă – case; *stelă – stele*). Pentru un vorbitor, fie el şi instruit, dar fără cunoştinţe de istoria limbii, desinenţa pentru plural (*-e*) este diferită de *–le*, cu atât mai mult cu cât turcismele (*sarma, baclava...*) nu se pot explica astfel. Dar şi desinenţele de singular sunt diferite (*casă, stea, sarma...*).

Dacă se reţin diferenţele dintre substantivele de declinarea I, atunci nu există nicio raţiune ca declinările a II-a, a III-a să fie diferite: *poartă – porţi*, respectiv *floare – flori* (Guţu Romalo, 1985, p. 132); cf. şi *moară-mori*, respectiv *pâine – pâini* (*GLR , 2005, I,* p. 88). În mod similar, dacă se acceptă diferenţele de la nominativ singular de la declinarea a IV-a (*elev, membru, erou: Ø, u* voc., *u* semivoc.) nu există nicio raţiune ca declinarea a V-a (voc. *–e*) să fie diferită. În mod similar trebuie contopite declinările a VI-a şi a VII-a şi, cu atât mai mult, a VIII-a şi a IX-a.

Declinarea a X-a, care conţine substantive invariabile, trebuie desfiinţată, deoarece este absurd ca anumite substantive care nu se declină să aparţină unei anumite declinări. Acestea sunt substantive nedeclinabile.

Din aceste consideraţii se poate trage concluzia că delimitarea substantivelor în declinări nu este funcţională pentru limba română, chiar dacă s-ar admite că prin declinare ar trebui să se înţeleagă altceva decât se înţelege în mod obişnuit. Caracterul nefuncţional al

acesteia face să nu fie aplicabil nici la nivel didactic, ceea ce este o deficienţă, deoarece o gramatică normativă trebuie să impună norma până la nivelul şcolar. O normă care funcţionează numai la nivel de specialişti poate fi o construcţie teoretică foarte bună. Dar numai atât.

Ar trebui, în acelaşi fel, să se vorbească de declinare şi la adjective, dar adjectivele se delimitează în tipuri flexionare, după numărul de desinenţe, indiferent de natura acestora.

O clasificare flexionară funcţională a substantivelor în limba română nu poate fi făcută decât în maniera în care este cea a adjectivelor. În plus, trebuie să se ţină cont şi de desinenţa indispensabilă a vocativului, la substantivele aparţinând genului personal, şi să se respecte indicaţiile din lucrările lexicografice normative în privinţa substantivelor singularia şi pluralia tantum, ceea ce în gramatica nouă nu se face (*tărâţe, iţe*, sunt considerate pluralia tantum, când, în realitate, ele şi-au construit o formă de singular (cf. *DEX*, 1996; *Micul dicţionar academic*, 2003).

Această clasificare are deja o istorie: Guţu Romalo, 1968, p. 66; Gr. Brâncuş, 1984, p. 216-217; Găitănaru, 1998, p. 35 şi *GLR,I*, 2005, p. 87.

Clasificările în "declinări" pot exista la nivelul specialiştilor, cu virtuţile şi inconsecvenţele lor, iar delimitarea în tipuri flexionare poate fi considerată un conţinut de învăţare la nivel didactic.

Bibliografie

BELCHIŢĂ, 1969 - A. Belchiţă, *Flexiunea nominală în gramatica transformaţională a limbii române*, *SCL*, nr.4;

BRÂNCUŞ, 1984 - Gr. Brâncuş, *Substantivul*, în Th. Hristea (coordonator), *Sinteze de limba română*, Bucureşti, Editura Albatros;

BUDAGOV, 1961 - R.A. Budagov, *Introducere în ştiinţa limbii*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică;

DEX, 1996 - *Dicţionarul explicativ al limbii române*, Bucureşti, Editura Univers Enciclopedic;

DIACONESCU, 1961 - P. Diaconescu, *Un mod de descriere a flexiunii nominale, cu aplicaţie la limba română contemporană, SCL*, nr. 2;

DIMITRESCU, 1978, Fl. Dimitrescu ş.a., *Istoria limbii române*, Bucureşti, Editura Didactică şi Pedagogică;

DSL, 2001 - A. Bidu-Vrânceanu ş.,a., *Dicţionar de ştiinţe ale limbii*, Bucureşti, Editura Nemira;

GĂITĂNARU, 1998 - Şt. Găitănaru, *Gramatica actuală a limbii române*, Piteşti, Editura Tempora;

GLR, 1963 - Al. Graur, M. Avram, L. Vasiliu (coordonatori), *Gramatica limbii române*, Bucureşti, Editura Academiei;

GLR, 2005 - V. Guţu Romalo (coordonator), *Gramatica limbii române*, Bucureşti, Editura Academiei;

GUŢU ROMALO, 1968 - V. Guţu Romalo, *Morfologia structurală a limbii române (substantivul, adjectivul, verbul*), Bucureşti, Editura Academiei;

GUŢU ROMALO, 1985 - I. Coteanu (coordonator) *Limba română contemporană*, Bucureşti, Editura Didactică şi Pedagogică;

MDA, 2003 - *Micul dicţionar academic*, Bucureşti, Editura Univers Enciclopedic;

MOISIL, 1962 - Gr. Moisil, *Problèmes posés par la traduction automatique. La déclinaison en roumain*, *Cahiers*, II.

GRAMATICA ARTICOLULUI

Ştefan GĂITĂNARU
Universitatea din Piteşti

Résumé: *Si on comprend correctement le phénomène de la détermination (de l'individualisation) des noms, on peut observer qu'il y a beaucoup de manifestations de l'article en dehors de celui-ci. Donc l'élimination de l'article comme partie du discours et sa réduction aux trois oppositions de la catégorie de la détermination doit être réconsidérée.*
Mots-clés: *article, détermination, individualisation*

Continuând cercetări mai vechi (Diaconescu, 1961, Guţu Romalo, 1967), noua Gramatică desfiinţează articolul ca parte de vorbire, instituindu-l ca morfem al categoriei determinării, modalitate de realizare a celor trei opoziţii (determinat definit – determinat nedefinit, nedeterminat – determinat definit, determinat nedefinit – nedeterminat) şi orientând celelalte elemente spre alte părţi de vorbire sau spre alte tipuri de flective, articolul fiind o clasă destul de eterogenă. Nu s-a observat că elementele articolului hotărât ca şi cele ale articolului nehotărât exprimă uneori şi alte valori decât cele din opoziţiile determinării; în schimb, cu elementele articolului posesiv s-a încercat să se instituie subclasa unui nou tip de pronume, semiindependent, în care, într-o manieră mai clară, s-a inclus, în ciuda unei delimitări neriguroase, şi demonstrativul.

Studiul de faţă îşi propune să arate dacă toate manifestările articolului hotărât şi nehotărât aparţin categoriei determinării şi dacă, în afară de cazurile de omonimie şi de semiindependenţă, există şi alte forme de articole ce ar putea justifica menţinerea statutului de parte de vorbire.

Determinarea este un fel de predicaţie semantică, prin care substantivul se actualizează în discurs, aşa cum s-a arătat, ca "integrator enunţiativ". Această actualizare se realizează ca un fenomen de individualizare, prin intermediul unor determinanţi (articol, pronume demonstrativ, pronume posesiv) (*DSL*, 2001, p. 167). Se precizează chiar că "În mod curent, utilizarea unui substantiv în enunţ nu este posibilă, mai ales la singular, în afara determinării" (*Ibidem*).

Trebuie precizat că substantivul poate apărea în enunţ şi în celelalte două ipostaze semantice ale sale: când desemnează o totalitate (generalizare) sau numai o parte/părţi din extensiunea substantivului respectiv.

Pentru enunţuri ca *Omul este un animal sociabil; Un copil trebuie să-şi asculte părinţii; Oamenii se deosebesc de animale; Nişte copii se joacă în parc...* se poate spune că articolele sunt morfeme, dar, în mod cert, nu ale determinării, categorie pe care articolul o devansează.

S-a făcut precizarea că acestea sunt "citiri generice" (Pană Dindelegan, 2003, p. 34), utilizări semantice cu cuantificator universal. Dintre cei trei cuantificatori (de unicitate, existenţial şi universal) numai primul reprezintă determinarea, înţeleasă ca o individualizare.

Cuantificatorul universal (operația de generalizare, opusă determinării) se exprimă de regulă prin pronumele şi adjectivele pronominale aşa-zise *totalitare* (Manoliu Manea, 1968, p. 101 – 109); cuantificatorul existențial se exprimă prin *partitive* (*Idem,* p. 109 – 124). În sens descrescător, dincolo de cuantificatorul de unicitate (determinare, individualizare) limba are şi posibilitatea de a marca mulțimea vidă, prin pronumele şi adjectivele pronominale negative.

Articolul participă şi el la aceste delimitări semantice: *Copilul este un univers deschis; Nişte oameni stau pe bănci; Ți-ai chemat omul? N-a venit nici***un** *părinte.*

În studiile de gramatică trebuie instituită semnificația exactă a noțiunilor. Astfel, în secvența ca *acest om*, avem o determinare, pe când în *toți oamenii* avem operația inversă, generalizarea.

În practica limbii însă, prin determiare se înțelege punerea în relație de subordonare a două elemente, indiferent de conținutul lor semantic: de aici confuzia operatorilor de cuantificare, cu reducerea lor la unul singur, cel de individualizare (determinare).

Oricum, un lucru trebuie reamintit: există modalități de manifestare a categoriei determinării care nu sunt articole, după cum sunt articole (hotărâte, nehotărâte) care nu participă numai la categoria determinării.

Dintre articolele care nu participă la categoria determinării trebuie excluse cazurile de omonimie cu elementele altor părți de vorbire: adjective numerale (*Un copil citeşte, doi scriu*), adjective pronominale nehotărâte (*Un copil citeşte, altul/ celălalt scrie; nişte orez, nişte aplauze*).

De asemenea, trebuie exclus *al*, când se foloseşte în prezența centrului de grup: *Acest copil al vecinului; Un copil al vecinului; copil al nimănui;; Copilul este al vecinului…* Se poate invoca regula unei distribuții complementare: *al* se foloseşte atunci când articolul hotărât este departe sau absent. Se observă că implicarea lui presupune fie folosirea redundantă (*Copilul acesta al vecinului*) fie, la polul opus, redă mărcile gramaticale ale unui substantiv nedeterminat (*copil al nimănui*).

Gramaticienii, chiar cei care au distribuit articolul în categoria determinării, desființându- l ca clasă, au subliniat deseori că n-are valoare determinativă: ”ca urmare, prezența lui *al* nu depinde de gradul de individualizare a celor două substantive cu care este asociat: prezența / absența lui e reglementată de reguli precise, care au în vedere alte particularități ale structurii grupului nominal decât determinarea substantivelor” (Guțu Romalo, 1985, p. 96).

Există aşadar trei ipostaze: în absența centrului de grup devine el însuşi centru şi este considerat pronume semiindependent; în structura numeralului ordinal este formant, iar în toate celerlalte situații este parte a unui morfem discontinuu de genitiv.

În acelaşi sens se consideră că şi în *un elev al meu* ar fi tot morfem al cazului genitiv, după o teorie neadecvată: formele pronumelui posesiv ar reprezenta forme de genitiv ale pronumelui personal (*GLR, I*, 2005, p. 237).

În cazul pronumelor semiindependente interesează care este statutul lor semantic şi sintactic. Astfel, s-a consemnat: “Autonomia sintactică manifestată prin capacitatea lor de a funcționa ca centru de grup este totuşi limitată, formele în discuție neputând apărea în afara prezenței unui determinant (**Cel mi-a sărit în ajutor; * Nu am veşti despre ai*). Autonomia

semantică limitată se completează cu o autonomie sintactică limitată" (Pană Dindelegan, 2003, p. 29).

În realitate, trebuie invocat principiul corespondenței dintre funcțiile referențiale (sens) și funcțiile sintactice: nu are sens referențial clar nu i se conferă funcție sintactică.

În *GLR, I*, 2005, se consemnează, de asemenea: "Față de *al* care este lipsit de semantică proprie, *cel* prezintă trăsături inerente de demonstrativitate" (p. 246).

Despre *al* din structura posesivului se consemnează, de asemenea: "Dacă se acordă prioritate diferențelor de comportament semantico-referențial în cele două ocurențe, vom distinge două unități lexicale omonime: al_1 formant în structura posesivului; al_2, pronume demonstrativ semiindependent" p. 235); " Dacă se acordă prioritate asemănărilor de comportament relațional şi semantico-referențial între cele două ocurențe, vom inventaria un singur element *al (...)* interpretat în toate contextele ca morfem suplimentar de marcare a relației de posesie" (p. 236).

În realitate, fiind lipsit de semantică proprie, nu poate primi funcție sintactică, ceea ce înseamnă că are statutul semiadverbelor; înseamnă, de asemenea, că nu depăşeşte statutul articolului (absența sensului şi a funcției). De aceea ar putea fi numit foarte bine *articol anaforic*. Şi atunci, pronume semiindependent ar rămâne numai *cel,* ca pronume demonstrativ cu formă redusă. Se poate vorbi de pronume semiindependent în cazul lui ori de câte ori poate fi în locuit cu *acela, ăla, ăl: cel verde (acela verde; ăla verde, ăl verde); cel de acolo (acela/ăla/ăl de acolo; cel al elevului (acela al copilului) cel al meu (acela al meu), cel de la tata (acela de la tata); cel de citit (acela de citit); cel care, cel ce (acela care, acela ce*) (*GLR, I*, 2005, p. 246).

Problema care se pune este a statului lui *cel* din contexte ca *Paltonul cel verde (Paltonul acela verde; Paltonul ăla verde)*. Aici nu poate fi considerat pronume semiindependent, deoarece prezența substantivului îi anulează rolul de substitut. Contexte similare cunoaşte şi *al*, dar el putea fi considerat morfem de genitiv sau formant al posesivului. "Atunci când nu apar ca centre de grup, deci când nu funcționează pronominal (în construcții ca: *Caietul cel nou; Caietul de istorie cel nou, Caietul de istorie cel din raftul de sus...*)" (Pană Dindelegan, 2003, 35), *cel, cea, cei, cele* rămân articole, interpretarea lor ca morfeme ale categoriei determinării fiind problematică şi din cauză că el dublează articolul hotărât: "Despre demonstrativ se spune că <adaugă o nuanță vag demonstrativă construcției, întărind astfel determinarea exprimată prin afixul *–ul*>...(Guțu Romalo, 1985, p, 96; apud Pană Dindelegan, 2003, p. 35).

În concluzie, cum s-a văzut, multe din manifestările articolului devansează categoria determinării, fără a se întoarce la funcția primă, pronominală şi fără a putea fi distribuite la alte categorii gramaticale (nu s-au instituit categoria generalizării, opusă determinării, şi nici cea a cuantificatorului existențial). Diversitatea funcțională a articolului românesc se aseamănă cu cea din limbile romanice, iar menținerea lui ca parte de vorbire este, ca şi în cazul acestora, necesară.

Bibliografie

DIACONESCU, 1961 - P. Diaconescu, *Un mod de descriere a flexiunii nominale, cu aplicație la limba română contemporană, SCL*, nr. 2;

DSL, 2001 - A. Bidu-Vrânceanu ş.,a., *Dicționar de ştiințe ale limbii*, Bucureşti, Editura Nemira;

GĂITĂNARU, 1998 - Şt. Găitănaru, *Gramatica actuală a limbii române*, Piteşti, Editura Tempora;

GLR, 2005 - V. Guțu Romalo (coordonator), *Gramatica limbii române*, Bucureşti, Editura Academiei;
GUȚU ROMALO, 1967 - V. Guțu Romalo, *Articolul şi categoria determinării în limba română actuală*, în I. Coteanu (coordonator) *Elemente de lingvistică structurală*, Bucureşti, Editura Ştiințifică;
GUȚU ROMALO, 1985 - I. Coteanu (coordonator) *Limba română contemporană*, Bucureşti, Editura Didactică şi Pedagogică;
MANOLIU MANEA 1968 – M. Manoliu Manea, *Sistematica substitutelor în româna contemporană standard*, Bucureşti, Editura Academiei;
PANĂ DINDELEGAN, 2003 – G. Pană Dindelegan, *Elemente de gramatică. Dificultăți, controverse, noi interpretări*, Bucureşti, Editura Humanitas.

CRITERII SEMANTICO-SINTACTICE DE MANIFESTARE A CIRCUMSTANTIALULUI CANTITATIV

Laura IONICĂ
Universitatea din Piteşti

Abstract: *The article focuses on different means to express the quantitative adverbial. There is no strict limit between this adverbial and other types of adverbials. The classes of verbs that require a quantitative adverbial have also been mentioned. The category under discussion knows various ways of interpretation both semantically and syntactically.*
Key-words*: quantitative adverbial, adverbial, semantic interpretation, syntactical interpretation*

1.0 Analizarea anumitor părți secundare de propoziție constituie una dintre problemele dificile ale sintaxei, datorită diversității criteriilor de delimitare a acestora, aspect care se manifestă prin lipsa unei modalități clare de subcategorizare a diferitelor tipuri de circumstanțiale.

În unele studii, cantitativul este considerat o variantă a circumstanțialului de mod, deşi în realitate avem de-a face cu valori diferite care impun o analiză separată.

1.1 Circumstanțialul de mod exprimă, cel mai frecvent, calitatea sau modalitatea în care se desfăşoară acțiunea, iar cel de măsură redă o evaluare cantitativă, o cuantificare, modalitatea şi cantitatea constituind, astfel, categorii distincte, care cer un mod de abordare separat. În sintagma *Bătrânul merge agale*, *agale* este un complement circumstanțial de mod (arată modul în care se realizează acțiunea verbului), comparativ cu *S-a apropiat cu 2 metri de casa*, in care avem de-a face cu un complement de măsură. De asemenea, circumstantialul cantitativ interferează cu cel de mod comparativ. În *Ele se iubesc ca două surori* avem de-a face cu o comparație propriu-zisă, în timp ce construcția *Buruienile au crescut cât casa*, poate căpăta fie valoarea unui circumstanțial cantitativ, fie cea a unui complement comparativ.

1.2 Analizarea propriu-zisă a circumstanțialului cantitativ şi a modalităților de redare a acestuia trebuie sa fie precedată de o scurtă introducere în structura GCant, pornind de la elementele ocurente grupului şi anume, un substantiv unitate-etalon şi un element cu sens cantitativ (numeral în cele mai multe cazuri): *două sute de grame, douăzeci de lei, trei ore, patru kilograme, cinci ani…*

1.2.1 Categoria măsurii se aplică nu numai noțiunilor gradabile din punct de vedere obiectiv *lat, scurt, adânc, înalt*, ci şi celor gradabile subiectiv de tipul *corect, onest, bun, interesant….* În strânsă relație cu unitățile-etalon sunt verbele caracterizate prin marca semantică /+ Cant/: *a costa, a cântări, a valora, a evalua, a taxa, a prețui, a impune – Cărțile costă o mie de lei, Carnea cântăreşte trei sute de grame, Imobilul valorează un milion de euro.*

Trebuie precizat că numărul verbelor care redau măsura nu este atât de mare, dar există o categorie mai largă de verbe care desemnează activități cuantificabile şi cărora li se pot ataşa elemente cu sens cantitativ: *a munci, a alerga, a înota, a citi, a desena, a vorbi, a*

mânca, a urca, a câştiga: *El munceşte mult, A alergat puţin, Citeşte zece pagini, Vorbeşte două ore, Câştigă destul.*

Dacă pentru anumite verbe ca: *a valora, a măsura, a trage,* GCant este ocurent din motive sintactice, absența determinantului cantitativ generând construcții neatestate în limbă (** Vila valorează, *Făina trage*), pentru altele de tipul *a reveni, a alerga, a impune,* GCant este ocurent din motive semantice pentru distingerea mai multor unități lexicale.

Dacă în enunțuri ca: *Mierea cântăreşte o sută de grame, Bagajul atârnă zece kilograme, Camera măsoară cinci metri*, determinantul cantitativ este obligatoriu, altele de tipul: *Ion atârnă geanta de cuier, El revine la normal, Ea mi-a impus o regulă*, sunt exterioare GCant.

1.2.2 În ceea ce priveşte formele *mult/puțin*, acestea pot fi interpretate fie ca adverbe, în contextul unor verbe intranzitive cu poziția subiectului ocupată: *Geanta cântăreşte mult, Întâlnirea a durat puțin*, diferit de contextele cu verbe tranzitive sau construcții impersonale, în care *mult / puțin* sunt adjective: *Bea mult vin, Mănâncă multe fructe, Se cere puțin efort*.

Referitor la poziția circumstanțialului de măsură în sfera GCant, unii autori încearcă să clarifice statutul categoriei măsurii, pornind de la contextele variate în care se manifestă aceasta. E necesară o stabilire concretă a situațiilor în care avem de-a face cu circumstanțial de măsură, pentru a nu se crea confuzii cu alte tipuri de circumstanțiale.

Există păreri conform cărora "GCant are statut asemănător cu GCirc, în sensul că este substituibil cu un adverb, şi ca şi GCirc poate să aparțină GV sau sa fie exterior acestuia…Totuşi, GCant nu va fi subordonat lui GCirc, având în vedere secvențele diferite în care pot fi convertite simbolurile GCirc şi GCant" (G.Pană-Dindelegan, *Sintaxa transformațională a grupului verbal în limba română*, p.161).

2. Trasaturile semantico-sintactice ale circumstanțialului cantitativ

2.1 Din punct de vedere semantic, circumstanțialul de măsură redă o evaluare cantitativă sau măsura determinată a obiectelor exprimate prin unități de dimensiune, capacitate, volum şi este constituit dintr-un substantiv unitate-etalon şi un element cu sens cantitativ, numeral în cele mai multe cazuri. Numeralul a fost considerat "o condiție de existență a complementului de măsură, mai exact marca lui gramaticală" (I.Rizescu, *Complementul circumstanțial de măsură şi propoziția subordonată corespunzătoare*, p. 359).

2.1.1 Circumstanțialul cantitativ se manifestă frecvent în sfera grupului adjectival, adverbial şi verbal prin modalități specifice. Prezența acestuia în primele două grupuri este determinată de faptul ca, atât adjectivul, cât şi adverbul redau noțiuni concrete sau abstracte gradabile. Relația circumstanțialului cantitativ cu grupul verbal nu depinde în mare măsură de verb al cărui rol este unul de relație, ci de subiect: *Bagajul cântăreşte zece kilograme, Camera măsoară cinci metri.*

2.1.2 Inventarul clasei adverbelor cantitative cuprinde forme ca: *mult, puțin, destul, suficient, teribil, grozav…* (*Suferă enorm, Gândeşte mult, A alergat suficient*). Aceste adverbe apar frecvent în construcții care redau diverse variații de intensitate: *destul de bine, tot mai repede, din ce în ce mai bine* sau preced un comparativ de superioritate sau un superlativ relativ: *mult mai interesant, cu mult cel mai bine, şi mai grozav, cu mult cea mai înțeleaptă.*

Adverbele din structura *de…ce* se organizează cu cel mai apropiat verb si ocupă poziția unui circumstanțial cantitativ (*De mult ce a mâncat nu s-a mai putut mişca*), iar adverbele *mult, puțin* la comparativul de superioritate şi în relație disjunctivă realizează construcția *mai mult sau mai puțin* (*Scrisul elevului e mai mult sau mai puțin descifrabil*).

2.1.3 În cazul circumstanțialului care redă măsura, grupul nominal, legat direct de verb este alcătuit dintr-un numeral (sau un substitut nehotărât) şi un substantiv unitate-etalon: *Măsoară trei metri, Cântăreşte câteva grame, Valorează mulți bani.* În cazul în care construcția redă măsura timpului, prin unități specifice, avem de-a face cu un circumstanțial de timp: *Petrecerea a durat cinci ore*, iar caând se referă la măsura spațiului, aceasta este echivalentă din punct de vedere semantic cu un circumstanțial de loc: *Aleargă trei kilometri*.

2.2 Ca determinant al acțiunii verbului, circumstanțialul cantitativ poate exprima măsura valorii, a spațiului, a timpului sau a intensității acțiunii. Fiecare dintre aceste categorii cunoaşte modalități specifice de manifestare şi însumează clase diferite de verbe, în raport cu tipul de unitate exprimată.

Măsura valorii poate fi exprimată printr-un substantiv cu sau fara prepoziție, precedat de un numeral în construcții de tipul: *Buchetul de flori costă o mie de lei, Grâul cântăreşte o tonă, Zidul are trei metri*. Verbe tranzitive ca: *a vinde, a taxa, a cumpăra, a impune, a măsura, a cântări* pot fi sau nu însoțite de prepoziție *Vând casa cu un milion de lei, L-am taxat (cu) douăzeci de dolari*, *Aurul cântăreşte două grame, Camera măsoară cinci metri.*

2.2.1 Exista contexte în care circumstanțialul de măsură interfereaza cu alte tipuri de circumstanțiale. Gramaticienii nu au ajuns la un consens în ceea ce priveşte secvențele de tipul: *Beau apă cu sticla, Bea vin cu vadra,* considerându-le fie circumstanțiale modale, fie complemente de măsură. În realitate, acestea redau un complement instrumental, deşi s-ar putea înțelege din context că e vorba nu numai de instrumentul cu care de realizează actiunea, ci şi de măsura cantității recipientului, interpretarea modală fiind totusi exclusă. Nu acelaşi lucru este valabil pentru o sintagmă ca *Plouă cu găleata*, care redă o cantitate excesivă, dar presupune mai degraba o nuanță modală.

2.2.2 Categoria intensității reprezintă o altă modalitate de manifestare a unui circumstanțial de măsură şi poate fi exprimată printr-un adverb: *Destul m-a întristat soarta lui*, un numeral: *Urcam muntele de trei ori şi nu oboseam* sau prin anumite sintagme: *Râdea cu gura până la urechi, Mi-a cerut cât nici nu visam, Munca pe şantier m-a obosit al naibii.* Uneori este greu de diferențiat un complement de măsură care arată intensitatea, de un complement direct.

Astfel, în secvențe ca: *I-am promis luna de pe cer / marea cu sarea / câte-n lună şi-n stele*, partea secundara redă ideea de cantitate mare ″mult″, deci este complement de măsură, dar, totodată, poate fi şi complement direct, indicând obiectul asupra căruia trece acțiunea verbului.

2.2.3 Măsura spațiului cunoaşte mijloace variate de manifestare:

a. substantiv fără prepoziție însoțit de un numeral (*Străbate patru țări ca să ajungă în Franța*).
b. substantiv precedat de un adjectiv (*În lumea întreagă l-au căutat, dar nu i-au dat de urmă*).
c. substantiv cu prepoziție: *cu, de, la, până la* (*A scurtat rochia cu 2 cm, Apa a crescut până la gleznă*).

Clasa verbelor specifice măsurii spațiului sunt "cele care arată mişcarea (*a merge*, *a umbla, a străbate, a păşi, a cutreiera, a răzbate, a intra, a zbura, a ridica*); altele indică o transformare (*a mări, a micşora, a reduce, a scurta*)". (Ibidem)

2.2.4 Măsura timpului, ca şi cea a spațiului se redă printr-un substantiv fără prepoziție, precedat de numeral (*A stat la țară două zile*), substantiv cu determinant adjectival (*Au petrecut o lună întreagă în Madrid*) sau substantiv cu prepoziție şi numeral (*A lucrat pe vapor timp de zece ani*). În anumite contexte măsura timpului interferează cu circumstanțialul de timp propriu-zis, aspect evident în construcții de tipul: *Ceremonia are loc peste o lună, Petrecerea a ținut până la ziuă*, unde ambele circumstanțiale reflectă nu numai măsura timpului, ci şi momentul realizării acțiunii. Specifice acestei categorii sunt verbele cu sens durativ: *a ține, a dura, a aştepta, a mentine….*

2.2.5 Categoria comparației este, de asemenea, uşor confundată cu complementul măsurii. În sintagma *El mănanca cât zece*, se manifestă măsura acțiunii, comparativ cu *Este negru ca smoala, Cafeaua este amară ca fierea*, în care singura interpretare posibilă este cea de complement de mod-comparativ. Pe de altă parte, deşi elementele *ca* şi *cât* s-au specializat în redarea cantității (*Munceşte cât zece, Mănâncă ca un lup*), ele pot căpăta şi o nuanță semantică diferită, punând accentul pe aspectul calitativ.

În *Mihai este înalt cât un brad, cât un brad* implică ideea de robustețe, aspect fizic impunător, comparativ cu *Mihai este înalt ca un brad*, care evidențiază mai ales frumusețea fizică a unei persoane.

2.2.6 Ca şi spațiul şi timpul, intensitatea acțiunii poate fi, de asemenea, măsurată, fiind reprezentată în structurile cu numeral: *O să plătească înzecit pentru fiecare vorbă, Am urcat muntele de câte trei ori*, pronume: *Vizitatorii cunoşteau ceva locul* sau adverb: *Destul i-am suportat toate capriciile, Copilul a fost prea mult pedepsit, A rezistat foarte puțin*.

Anumite adverbe expresive însoțite de prepoziția *de*, care redau "nemăsuratul", "ceea ce este lipsit de măsură" (*extrem de, grozav de, nespus de, neobişnuit de*) sunt frecvent folosite ca elemente de stil (*Au o casă grozav de mare, Este extrem de atent în trafic*). De asemenea, substantivele cu funcție adverbială, redau ideea de cantitate atunci când au rol de intensificatori: *beat criță, ud leoarcă, adormit buştean, nervos la culme…*

2.2.7 Circumstantialul cantitativ mai poate fi realizat prin constructii prepozitionale, cele mai frecvente prepozitii fiind: *de, la, pe, cu, până la…*

Toate acestea apar în structurile cu numeral şi substantiv*: un cablu de doi metri, o discuție de trei ore, Am scurtat fusta cu doi centimetri, Recolta se întinde pe trei hectare, A vândut până la douăzeci de vite.*

2.3 La nivel sintactic, cazul specific complementului de măsură este acuzativul fără prepoziție. Există păreri conform cărora unităților-etalon din sfera GCant nu li se poate preciza cazul, deşi în structuri ca (*lungimea de trei metri, greutatea de două kilograme, parcurgerea celor trei sute de metri*) cazul este evident, şi anume, acuzativ, respectiv genitiv. I.Rizescu precizează în acest sens "…complementul circumstanțial de măsură se construieşte în general cu cazul acuzativ fără prepoziție. În cazul în care se foloseşte acuzativul cu prepoziție, circumstanțialul de măsură se intercalează de obicei cu alte complemente" (Ibidem).

2.4 Aşadar, complementul cantitativ se manifestă prin mijloace specifice atât la nivel semantic, cât şi sintactic cuprinzând sfera GN, GAdj, GAdv, GV şi GPrep.

Cantitativul se află la interferenta mai multor tipuri de circumstantiale: de timp, de loc, de mod, consecutiv; acestea îşi pastrează caracteristicile specifice sub aspectul conținutului semantic, în timp ce asemănările sintactice şi valoarea de cuantificatori le încadrează în sfera cantitativului.

Delimitarea acestui tip de complement este necesară pentru a nu se mai crea confuzii cu alte tipuri de circumstanțiale, iar evidențierea trasăturilor semantice şi sintactice proprii are rolul de a consolida poziția cantitativului în sintaxa limbii române.

Bibliografie

Găităraru, Ştefan, *Numeralul în limba română, studiu descriptiv şi istoric*, Calende, 1993;
Gramatica Limbii Române II, Editura Academiei Române, Bucuresti, 2005;
Iordan, Iorgu, Robu, Vladimir, *Limba română contemporană*, Bucureşti, 1978;
Irimia, Dumitru *Gramatica limbii române*, Iaşi, Polirom, 1997;
Nica, Dumitru, *Teoria părților de vorbire. Aplicații la adverb*, Iaşi, Junimea, 1988;
Pană- Dindelegan, Gabriela, *Sintaxa transformațională a grupului verbal în limba română*, Bucureşti, Editura Academiei, 1974;
Pană- Dindelegan, Gabriela, *Sintaxa grupului verbal*, Aula, 1999;
Pană- Dindelegan, Gabriela, *Elemente de gramatică, dificultăți, controverse, noi interpretări*, Humanitas Educațional, 2003;
Rizescu, Ion, *Complementul circumstanțial de măsură şi propoziția subordonată corespunzătoare*, în *SCL*, 1959 (X), 3, p.357-382;

PREPOZIȚIILE ÎN TEXTELE DIN SECOLUL AL XVI-LEA

Adina MATROZI MARIN
Universitatea din Piteşti

Abstract: *Prepositions are one of the most stable parts of speech. Their semantical values and distributional patterns may be analysed not only synchronically, but also diachronically, in order to emphasize their evolution and changes. The analysis of the old texts written in the 16th century is of great importance as it marks the beginnings of our literary language and the period when most prepositions appeared for the first time (sometimes in various forms, typical to the region where they were used). Over the centuries, their inventory has grown significantly, by means of new compound prepositions as well as borrowings.*
Key-words*: preposition, semantical values, distributional patterns*

Deşi ideea nu este unanim acceptată, originea limbii române literare este în mod evident legată de activitatea de tipograf a lui Coresi, conform tezei „şcolii de la Bucureşti." În textele lui apar „tendinţele care se vor preciza în cursul evoluţiei ulterioare a românei literare, premisele viitoarelor norme supradialectale unice". (Rosetti, Cazacu, Onu, 1971, p. 55) În ciuda faptului că s-a pornit de la texte rotacizante, graiul din sud-estul Ardealului şi din Ţara Românească este cel care stă la baza limbii folosite în cărţile lui Coresi, ceea ce a şi condus la impunerea acestui subdialect: "Coresi şi ucenicii săi, prin munca de revizuire şi de muntenizare a textelor maramureşene, au făcut ca tipăriturile lor să fie înţelese de un cerc mai larg de cititori şi să constituie totodată bazele pe care s-a dezvoltat limba română literară." (Rosetti, Cazacu, Onu, 1971, p. 61) Limba literară este strict delimitată de limba creaţiilor folclorice.

Au fost descoperite şi păstrate integral sau fragmentar 112 texte neliterare (documente diverse: notiţe, scrisori, acte diverse, cu excepţia celor din cancelariile domneşti sau mitropolitane) şi 64 de texte literare din perioada 1521-1600. Dintre acestea, singurul text datat cu certitudine în prima jumătate a secolului este scrisoarea lui Neacşu (către Hans Benkner, judele Braşovului) din 1521. *Catehismul* luteran, tipărit la Sibiu de Filip Moldoveanul şi datat 1544, nu s-a păstrat. Acelaşi tipograf a imprimat şi un *Evangheliar* slavo-român (1546-1554) care s-a păstrat fragmentar, şi care, ca şi textul anterior urmărea să-i atragă pe români la luteranism. *Cântecul religios*, produsul unor medii culturale ortodoxe, originar (ţinând cont de limbă) din Ţara Românească sau sud-estul Transilvaniei, a fost datat (prin examenul comparativ al filigranului) în intervalul 1535-1555, ceea ce presupune faptul că ar putea fi scris după 1550, împreună cu toate celelalte texte româneşti, indiferent de natura lor. Din perioada 1532-1550, numită perioada începuturilor literaturii române, datează *Evanghelia* şi *Apostolul* (ambele moldoveneşti), amintite într-o informaţie din 1532.

Prepoziţiile utilizate în secolul al XVI-lea "prezintă deosebiri însemnate faţă de cele întrebuinţate astăzi, unele fiind deosebite din punct de vedere fonetic de formele corespondente actuale". (O. Densusianu, 1961, p. 177)

Limba actelor şi a scrisorilor particulare este mult mai aproape de limba zilelor noastre, deşi prezintă într-o oarecare măsură influenţe slave, atât în ceea ce priveşte vocabularul, cât şi sintaxa. Se remarcă folosirea frecventă a prepoziţiilor: *cu* (*l-au înzestrat cu ača moşie Lungul, cu frate-său*); *către* (*către ačasta iară mărturisim*); *de* (*neguţătoriul de Bucureşt[i]; e de legea grečască; dăm de şti[re] de Giva; neştiindu*

nimenele de înşii; arat[ă] şi cosit[ă] de Stănil[ă], în structuri comparative: *mai bogat de mine*); *de la* (*eşiţi de la Răguza*); *derept* (*derep[t] ce lucru era gata [a] agiuta lor*); *după* (*luă acia giupânească după sine*); *den* (*den Colibaşi şi den Sătcel; neguţătoriu den Raguza*); *fără* (*ci fără lucru au întrat în el*); *în* (*ce lăcuia în Târgovişte*); *între*, în special în combinaţie cu pronume demonstrative sau de întărire (*l-au băgat el într-ača moşie; într-aceaea vreme; nu e într-însele altă nemică*); *la* (*au fugit la Moldova; la moartea sa*); *înaintea* care apare şi sub forma *naintea* sau în combinaţie cu alte prepoziţii (*se-au mărturisit înaintea acelui boiarin; naintea judecăţiei; au rămas… denaintea pârcălabului*); *ainte* (*în faţa, înaintea*) apare foarte rar, iar *ainte de* este echivalentul formelor actuale *înainte de, înaintea*; *până* (*până într-acaea vreme); pre* (*n-au băgat nic[i] el, nic[i] frate-său, pre Stănilă în moşia Moldoveanului; pre limba sârbească*); *pren (va fi voia pren Ţeara Rumânească iară el să treacă); prentru* (*prentru dătorii, au fugit în Ţara Muntenească*); *ot* (*ot Scoarţa Vintilă*); *za* (*I pak dau ştire domnietale za lucrul turcilor*). *Ot* şi *za* sunt cuvinte slave, păstrate din textele după care s-a făcut traducerea.

Studiile dedicate graiurilor dacoromâne în secolul al XVI-lea analizează prepoziţia *adin/adeîn* (compusă din prepoziţiile latine *ad, de* şi *in*), cu sensul *între* (CT, 38v; PO, 154); *vă veţi giunghea adeîn voi* (TM. 49), considerându-se că aceasta nu este decât *adins* (cu sens reciproc) din textele vechi româneşti, care l-a pierdut pe *s* în legături sintactice de tipul *adins sine, adins sieşi,* deoarece s-a constatat că nu există nici o diferenţă între funcţia şi sensul celor două, ele apărând numai în faţa unui pronume personal: *adinsu voi iubosti pururea aibându* (CV, CLIX, 1-2). În plus, s-a observat că forma *adins* nu mai apare în textele din secolul al XVI-lea (a fost înregistrată o singură dată în Banat–Hunedoara). În ceea ce priveşte răspândirea actuală, forma menţionată a fost înregistrată în Sălaj, în cadrul unor locuţiuni adverbiale *cu ge-agin (cu deadinsul)* şi *în-agin (înadins)*.(cf. I. Gheţie, Al. Mareş, 1974, pp. 261-262) *Adin* reprezintă una dintre prepoziţiile des utilizate în secolul al XVI-lea, dar a căror folosire după 1600 este din ce în ce mai rară. La fel se întâmplă şi cu următoarele prepoziţii şi locuţiuni prepoziţionale: *alegând de* (*în afară de*), *de/în/întru aleanul (contra), necât (decât), trecând de (în afară de)*. Ca şi *adin,* prepoziţia *necât* (TS, 5v, 6r, 7r) este caracteristică zonei Banat-Hunedoara dar apare şi în texte "cu straturi lingvistice din această zonă." (Rosetti, Cazacu, Onu, 1971, p. 143)

Se menţionează şi prezenţa locuţiunilor prepoziţionale, dar şi adverbiale *în (într-alean(ul), de-a aleanul,* cu sensurile *contra, împotriva*, unde *alean* provine din mg. *ellen,* cu acelaşi sens menţionat anterior. Aceste locuţiuni au fost găsite în texte provenind din Ţara Românească, în formele *de-aleanul, în aleanul,* şi *într-aleanul,* în două documente emise în timpul campaniilor lui Mihai Viteazul, apariţia lui *alean* fiind explicată ca o infiltraţie nemuntenească, motiv pentru care prezenţa lor în graiurile din Ţara Românească nu este sigură; apar şi în zona Banat-Hunedoara, în formele *n alĕn, alĕnu, n alĕnul, dĕ* (de-a) *alĕnul,* însă ele nu sunt caracteristice tuturor graiurilor din această zonă, unele preferând prepoziţia *nprotiva* (*împotriva, contra*), variantă care apare şi în textul *Paliei* (PO, 230/9, 231/23, 27-28). (cf. Ion Gheţie, Al. Mareş, 1974, p. 23) În ceea ce priveşte răspândirea actuală, locuţiunile nu au mai fost întâlnite, însă apare forma substantivală cu sensurile *duşmănie, duşman* sau *silă, neplăcere*. Se pare că aceste locuţiuni sunt folosite şi astăzi regional, în Transilvania, dar mai ales în Moldova unde apare şi un alt sens "un sentiment mai blând, mai mult dureros şi duios, nu răuvoitor" (DA, s.v. *alean*). (cf. I. Gheţie, Al. Mareş, 1974, p. 258)

Este de remarcat şi prezenţa locuţiunii prepoziţionale *în loc de,* precum şi a construcţiei *depreună cu* (*împreună cu* este considerată locuţiune prepoziţională

sociativă - F. Ciobanu, 1961, p. 74) ambele din acelaşi *Act de judecată* (datat 13 oct. 1591).

În ceea ce priveşte fonetica, se remarcă disimilarea lui *r* în *prentru* şi *pre,*care devin *pentru* şi *pe: pentru hraniştea lui* (apare într-un *Act de judecată*, datat 13 oct. 1591). Consoana *j* urmată de *o, u* apare ca *j* la Coresi şi în general în textele scrise în dialect muntenesc. El este însă redat prin *gi* în textele moldoveneşti, care se foloseşte atât acolo unde apare *giu* cât şi pentru *ju: gioc, giupân. Palia* prezintă un fonetism inconsecvent în această privinţă, însă sunt predominante formele cu *gi.* (cf. O. Densusianu, 1961, p. 81)

Rotacizarea reprezintă un alt fenomen fonetic important (*n>r*, *n>nr*). În *Psaltirea Voroneţeană* fonetismul este mult mai constant decât în celelalte texte din secolul al XVI-lea; aici *r* apare cel mai des, iar *nr* apare numai în mod excepţional (*pânre*), în timp ce în *Psaltirea Hurmuzaki* predomină *nr,* însă nici exemplele cu *r* nu sunt rare (*pâră*); se întâlnesc şi cazuri de rotacism sintactic: *denr aceste* (30, 5); *înr adevăr* (50, 8). *Codicele Voroneţean* prezintă când *n,* când *nr: pâră, pânră.* Un studiu efectuat asupra cuvintelor rotacizate a relevat faptul că "numai elementele latine au suferit acest tratament" (O. Densusianu, 1961, p. 77), iar prepoziţiile, în marea lor majoritate originare din latină au fost supuse rotacismului.

Un fonetism deosebit apare în cazul prepoziţiilor *prentru, prespre* şi *prestre* (a căror particularitate este aceea că au în două silabe consecutive o consoană +*r*) în care, prin disimilare, prin păstrarea sau căderea lui *r* se obţin forme variate: *printru, pentru, pintru, prentu; pespre, prespe; pestre, preste, peste.* (cf. O. Densusianu, 1961, p. 88)

În fonetica sintactică o modificare bine reprezentată este transformarea lui *n* final din prepoziţiile *din* şi *în* în *m,* în cazul în care cuvântul următor începe cu o labială: *dim mijloc* (PV, 103, 11), *dim pământu* (PS, 20, 11) sau *îm preţ* (PO, Gen., 31). Aceleaşi prepoziţii *în* şi *din* produc căderea lui *în(îm)* iniţial din cuvântul pe care îl preced: *în demnătura* (CPr 232), iar în unele cazuri, prepoziţiile care au determinat modificările nu mai sunt utilizate, în locul lor apărând alte prepoziţii sau chiar construcţii neprepoziţionale, care nu mai pot justifica fonetismul amintit: *întru tunerecu* (PS, 159, 79), *dintru turerecu* (CV, 146, 15).

Lexicul primelor texte traduse este foarte sărac, un studiu statistic relevând faptul că numai 1400 de cuvinte au fost întrebuinţate de primul traducător al psalmilor pentru tot textul *Psaltirii*, ajungându-se ca un singur verb să traducă douăsprezece cuvinte din originalul slavon. (cf. I.-A. Candrea, 1916, p. 11) De aceea, este de aşteptat ca şi numărul prepoziţiilor să fie mult mai redus în comparaţie cu acela al formaţiilor existente în limba actuală. Textele cuprind forme arhaice sau regionale (ex.: *pără* (până) *căndu dzeu, împută dracul şi desfaimă protivnicul numele tău* – S, ps. 73, 10 sau *păr* (până) *unde vom costa* – LB, 84, 7-8), forme care nu s-au păstrat, însă inventarul prepoziţiilor a crescut prin adăugarea unor elemente noi care s-au format pe terenul limbii române.

Dacă o mare parte din vocabularul textelor traduse nu figurează si în scrisorile particulare, în ceea ce priveşte prepoziţiile, se observă o mai mare bogăţie şi diversitate.

A: *„O, ome, împărat a toată lumea veri naşte"* (Cronograful lui Moxa, 36r, p. 172);
Prepoziţia mai apare totuşi în construcţii arhaice precum: *giudece a seracu* (PS, 29), dar sensul poate fi şi direcţia concretă (cf. Al. Rosetti, 1986, p. 512);
A DEREAPTA = loc. prep.: *Şi sui în ceriu şi şade a dereapta Tatălui* (A, 256r, p. 89);
ADINS: grăind adins eiş (L, 25v, p. 99)
A DIREAPTA DE = loc. prep.: *căce a direapta de mine iaste* (A, p. 64);

AINTE DE = loc. prep.: *ainte încă de venitul zileeiDomnului celuia* (Apostol, p. 63);
AINTE LA = loc. prep.: *săriră ainte la marrginri* (CV, p. 83);
ALATURE(A) CU;
ALEGÂNDU DE (în afară de, decât): *Nu e Dumnezeu alt alegând de mine* (PS, 497);
AN A DEREAPTA = loc. prep. *Şedzi an a dereapta me* (T, p. 56);
ASUPRA (pe, deasupra; în afară de). Forma articulată a prepoziției (*asupra*) s-a impus „prin analogie cu situația substantivelor din locuțiunile prepoziționale" (F. Ciobanu, 1957, p. 98), deşi inițial se utiliza mai frecvent forma nearticulată, care este forma originară a adverbului, urmată de prepoziția *de* (*asupră de - deasupra, dincolo de; în plus; pe lângă; mai mult decât*)*: Că se luo mare cuviință a ta pre asupră de ceriu* (PS 19). *Asupra* stă la baza formației prepoziționale *deasupra< de+a+supra.*
ASUPRĂ DE = loc. prep., mai frecvent folosită (deasupra, dincolo de; în plus, pe lângă; mai mult decât): *Deci ceia ce au iubit Dumnezeu asupră de tot* (P, 11v, p. 77);
CA: priimeaşte trupul meu ca maică bună fiiu[l] ei (Cântec religios, p. 52);
CĂTRĂ: Şi întra-voiu către altariul Dzeului (PH, p. 57); a fost remarcată şi vechea întrebuințare a prepoziției: *cine nu e către noi cu noi iaste.* (CT. EL. Luca 48) (cf. O. Densusianu, 1961, p. 177)
CU: nu vruiu cu hârtie şi cu cerneală (Apostol, p. 65); varianta fonetică *co* şi *cu* apar în acelaşi text: *şi sâmtu nomai co cămeşa; Deci mă rog domnilor voastre ca lui Domnedzău* (Scrisoare particulară, 1600, LB, 8);
CU ASUPRĂ: *Iară cu asupră, ce ceare de la ucenici arătarea lucrului* (Evanghelie cu învățătură, 364, p. 112);
CU CÂT PENTRU (în ce priveşte) = loc prep: *cu cât păntru luotoarea Moldovei, avem păsu de către Leaşi* (AA. 20, 472);
DE (dintru, decât, drept) apare şi în varianta *di: socoti că va şti rândul mai bine de alalți călugări* (Floarea darurilor, 557v, p. 138); *ce ca să aibă a ține Coste aceale vii de zălojitură* (Act de întărire, p. 179);
DE-A DEREAPTA DE = loc. prep.: *Şezi de-a dereapta de mene* (A, p. 64), *vor sta toți de-a dereapta lu Hristos* (P, p. 77);
DECÂT: mai bine e a grăi 5 cuvinte cu înțeles decât10 mie de cuvinte neînțelease în limba striină (Întrebare creştinească, p. 72);
DEDESUPTU: până voi pune vrăjmaşii tăi dedesuptu picioarelor tale (A, p. 64);
DE CĂTRĂ (de la) = prep. comp.: *Şî să va scula un domnu de către Eghipet* (Gromovnic, 27r, p. 204);
DE FAȚA (în fața): *fuseşi stâlpu tare de fața dracului* (PS 60, 4);
DE LA = prep. comp.: *Mila să fie cu voi şi pace de la Dumnezeul nostru părinte* (A, 518, p. 86);
DEÎN CRUCIŞUL se foloseşte cu valoarea lui *împrejurul*, deşi apar şi *împregiurul, din pregiurul;*
DIN AFARA apare şi cu sensul *în dezacord cu, împotriva: muiarile lor amu schimbară-ş firea, podoabeei deîn afara fireei* (CPr. 80);
DE PREGIUR (DE) (împrejurul);
DEN LĂUNTRUL= loc. prep.: *Den lăuntrul amu inimiei omului cugete reale ies* (CT., p. 79);
DE MIJLOC DE (din mijlocul);
DEN MIJLOC DE = loc. prep.: *Şi aşa Pavel ieşi den mijloc de ei.* (A, 83, p. 86);
DENTRU: *versa-voiu dentru Duhul miu şi prooroci-vor* (A, p. 63);

DE PRE = prep. comp. (de, despre): *De pre botez, cum trebuiaşte popilor a boteza pruncul.* (M, 254r, p. 88); *să-ţi dămu noi avuţia noastră de pre pămâ<n>tu* (Cântec religios, p. 53); *toţi oameni de pre pomint* (Legenda Duminicii, 172r, p. 183);
DE RÂNDUL = loc. prep. (despre, în privința): *şi dau ştire dumitale de rândul unui mişel den Răşinariu* (Scrisoarea Episcopului de Bălgrad, 1r, p. 145);
DEREPT are şi variantele *drept(u), derep, derept(u), deret, derpt, dirept* (pentru): *derept aceea în pilde greiesc lor* (T, p. 54); *iară Andriiaş m-au scos dereptu 100 taleri* (LB, 8); *derept vrăjmaşii miei, izbăveaşte-me* (PS, 68);
DE SPRE = prep. comp.: *răsturnă piatra de spre uşa mormântului* (CT., p. 78), *va căde de spre un cal* (Rujdenița, 141v, p. 178);
DESPRE (dinspre): *altă sută despre amiadzădzi* (Apocalipsul Maicii Domnului, 16v, p. 130);
DIN AFARA = din afara oraşului, lângă o fântână, face-se a culca cămelele (PO, Gen 24) are şi sensul *în dezacord cu, împotriva: muiarile lor amu schimbară-ş firea, podoabeei deîn afara fireei* (CPr. 80);
DINDĂRĂTUL: căutaiu dindărătul meu (Cântec religios, p. 52);
DIN GIUR ÎMPREGIURUL;
DINTRU: şi dintru ovreai şi din Capadochiia (A, p. 63);
DUPĂ: *După acea să zici şi să ingenunchi* (Începătură de nuiale, p. 66), *şi învise a treia zi după Scriptură* (Întrebare creştinească, p. 74);
FĂRĂ: luară-lu vu mânile ceia fără leage (A, p. 63) este înregistrat şi cu sensul *în afară de, decât: nu-I altu Domnezeu mai mare fără Domnezeul Sfinteei Veneri* (TM. 148) şi apare şi în varianta *făre* (PS, 68, 5), care "ar putea să fie o simplă greşeală, dar nu este exclus ca el să reflecte înlocuirea terminației *–ă* cu *–e* sub influența altor prepoziții." precum *între* sau *prespre*. (O. Densusianu, 1961, p. 179);
FĂRĂ DE este o prepoziție compusă, al cărei sens este acelaşi în toate contextele *în afară de,* dar a cărei folosire este mult mai rară: *fără de nece o minciună* (Începătură de nuiale, p. 70);
ÎN CRUCIŞUL (împrejurul): *ca apa în crucişul Ierusalimului* (PH, 78, 3);
ÎM BĂSĂUL= loc. prep. (împotriva): *ce în toate striştile au ispitit îm băsăul turcilor* (Act diplomatic, 254r, p. 146);
ÎMPREGIUR DE;
ÎMPREJURELE: *să se ducă împrejurele oraşelor şi satelor* (CT. EL. Luca 42);
ÎMPROTIVA, ÎMPROTIVĂ: *A dova împrotiva ei* (T, p. 56), *Şi aceştea toți împrotivă zisei lu Chesar* (A, 80, p. 84);
ÎNAINTEA: *Cându-l aduc cumetrii pruncul înaintea popeei* (A, 254r, p. 88); *înaintea Tatălui Dumnezeu să nu te zici păcătos* (A, 256v, p. 89); *sta-vor înaintea lu Hristos să dea răspuns* (P, 11v, p. 77) cu varianta fonetică *înraintea:* "*Nu te teame, Pavle, că înraintea lu Chiesariu ți se cade să stai"* (CV, p. 83);
ÎN ALEANUL = loc. prep. (ca şi *de-aleanul*, cu sensul *împotriva*): *se-au ispititu în aleanul nostru* (Act diplomatic, 237v, p. 148);
ÎNLĂUNTRUL: *Nemică nu iaste înlăuntrul omului ce mearge întru el* (CT., p. 79);
ÎN MIJLOC DE = loc. prep. cu o foarte mare frecvență: *Ce stătu Pavel în mijloc de Ariei leda* (Apostol, 82, p. 85);
ÎNTR-ALEANU = loc. prep.: *derep ce era vântul într-aleanu* (CV, p. 82);
ÎNTRE (înaintea, în fața): *Într-însul cadu etiopii* (PS, 221, p. 104), *nece o mâhnire*, *ce numai cealea între cealea bucurii* (Pravila, p. 77);

ÎNTRU (în, pentru sau printre)*: nice toți ce deştingu întru iadu* (Psalt. Vor., p. 59); *întru clipitul ochiului* (Pravila, p. 77);
ÎNTRU PROTIVĂ= loc. prep. (pe măsura): *a 3 a parte pre ispoveadnic, întru protivă păcateloru* (Pravila de ispravă a oamenilor, 7v, p. 151);
ÎN MIJLOCULU = loc. prep.: *în mijloculu caseei meale* (PH, p. 58);
ÎN VEACUL DE VEACU: *şi ținerea în veacul de veacu* (Omilia pentru Înviere, p. 71);
ÎN VREAMEA = loc. prep.: *În vreamea aceaea văzură ucenicii semnul ce făcu Isus* (Tetraevanghel, Coresi, p. 81);
LA: *să nu-I mănânce la pomeană până se vor împlea 7 zile* (Pravila, p. 77);
MAI (DE) APOI DE (după): *mai apoi de toate* (CC1, 52);
MAINTE DE: *ce den Tatăl născu mainte de toate* (A, 255v, p. 88), *mainte de răsăritul* (Începătură de nuiale, p. 66);
NA (*la,* indică timpul sau direcția): *na al noaole ceas* (CT. EL. Matei 80) dar se pare că expresiile cu prepoziția *na* "aparțineau limbii curente", nefiind folosite "exclusiv de către cei care au tradus textele religioase" (O. Densusianu, 1961, p. 180). În plus, pe lângă prepoziția slavă *na,* apar şi alte prepoziții precum *în, întru,* sau *din: în na partea Iordanului* (CT. EL. Matei 77).
NAINTEA: *văzui Domnul naintea mea pururea* (A, p. 64);
OT: *să zici ceaste psalme ot psaltire* (Începătură de nuiale, p. 66);
PĂR (până)*: păr unde vom costa* (LB, 84, 7-8);
PĂRĂ (până): *pără cându dzeu, împuta dracul* (PS, ps. 73, 10)
PÂN(R)Ă: *Luci-va… pârâ lua-se-va lura* (PS, ps. 71, 221, p. 104);
PÂNĂ: până voi pune vrăjmaşii tăi dedesuptu picioarelor tale (A, p. 64);
PÂNĂ ÎN = prep. comp.: *toate zilele până în sfârşitul veacului* (CT., p. 79);
PÂNĂ LA = prep. comp.: *Să neştine mâhni-se până la al noa<uo>le ceas* (Omilia pentru înviere, 455, p. 71);
PÂNRĂ LA = prep. comp.: *nu e pânră la urulu* (PH, p. 57);
PÂRĂ ÎN = prep. comp.: *blagoslovimu Domnul de acmu pârâ în veacu* (PV, p. 59);
PENTRU (prin): *dobândeaşte vrun bine pentru nevoința sa* (Leastvița lui Ion Sinaitul, 169r, p. 158);
PRE: Mângâie pre cela ci vine (Omilia pentru Înviere, p. 71); *aceea socoteaşte pre mine* (Apostol, 520, p. 87); asupra, împotriva: *Şi voiu lăsa pre voi limbi pogâne şi vor vărsa sângele vostru.* (Legenda Duminicii, 171r, p. 183) Este de remarcat lipsa prepoziției *pre* în construirea acuzativului: *e boereasa lui chema-o Polfiia* (Legenda Sf. Vineri).

Pre este o prepoziție foarte productivă, intrând în componența multor prepoziții compuse şi locuțiuni prepoziționale specifice limbii secolului al XVI-lea:
PRE ASUPRĂ DE (deasupra, dincolo de);
PRE DEASUPRA = loc. prep. (mai mult decât): *Să ară avea păcate pre deasupra părului capului său* (Legenda Duminicii, 181r, p. 185);
PRE DECINDEA DE (dincolo de) = loc. prep.*: toți pre decindea de mare trecură* (CPr 143);
PRE DUPĂ = prep. comp.: *Pavel lăsă frații a mearge pre după mare* (A, 80, p. 85);
PRE ÎMPREJURELE;
PRE LĂUNTRUL (prin)*: îmbla Isus pre lăuntrul cetăților şi oraşele* (CT. EL. Luca 34);
PRE LÂNGĂ = prep. comp.: *pre lângă mine dumnezei striini să n-aibi* (Întrebare creştinească, 4v, p. 73);
PRE MAI SUSU DE: (CP. VIII, 2);

PRE şi *PRIN MIJLOC DE* sunt locuţiuni prepoziţionale cu o mare frecvenţă (apare şi forma *pre mijlocul*)(CT. EL. Matei 36);
PREGIUR (împrejurul)/ *PREGIURUL / DE PREGIUR DE/ ÎMPREGIUR DE: fu ruauo pregiur tabără*, 117r, p. 120). În limba veche, adverbele *drept* (la origine adjectiv) şi *prejur* erau folosite cu valoare de prepoziţie, urmate întotdeauna de un nume în acuzativ.

Folosirea celui de-al doilea adverb ca prepoziţie cu regim de acuzativ era destul de rară, făcându-se la început în paralel cu forma articulată urmată de genitiv, care s-a şi impus. Chiar şi în limba actuală se întâlneşte adverbul *drept* (uneori învechit şi regional) folosit cu valoare prepoziţională: *I-au lăudat drept răsplată pentru faptele lor bune.*
PREÎN (PREN /PRIN) apare uneori cu sensul *pentru: săpară şi altă fântână. Prin aceaia încă se pârâră* (PO, Gen. 26, V, 21);
PREN (în, pentru): *frângându pren case pâine* (A, p. 64);
PREN LĂUNTRU (prin): *mai pre lesne iaste cămilei pren lăuntru de urechile acului a trece* (CC2. 497);
PÂNĂ are valoare locală şi temporală, derivată din semnificaţia de apropiere de punctul limită a elementului component *ad*;
PRESPRE (cu variantele *prespe, priste, pristi*): *prespre toate zilele* (A, 81, p. 85); *Spune rău priste tot pământul* (Gromovnic, 28r, p. 205);
PROTIVĂ (împotriva): *protivă luptând legiei menţiei mele* (CPr. 95);
SPRE (pentru) este întâlnit în construcţii sintactice care au dispărut în româna modernă: *Frică mare era spre toţi* (A, p. 64); *cându apropie-se spre mine reii* (PS, 26, 2) în special după verbe ca *a apropia, a schimba, a aduna,* urmate astăzi de prepoziţiile *de* sau *în.*
SUPT: Răstignitu-se-au derept noi, supt Pilat den Pont (Întrebare creştinească, p. 74);
TRECÂND DE = loc. prep. al cărei sens este *afară de*: *Că nu e sfânt şi nu e derept ca zeul nostru, şi nu e sfânt trecând de tine* (PS, 498). Există şi varianta fonetică *tricându de: şi nu e Dumnedzău altu tricându de mere* (PV, p. 61).
Alegând de şi *trecând de* reprezintă locuţiuni alcătuite pe baza unui verb la gerunziu, ele introducând un complement circumstanţial de excepţie.

Prepoziţia din construcţia *dzi de dzi* (86v/8), a cărei primă atestare documentară are loc în *Codicele Voroneţean* este considerată a fi corespunzătoare prepoziţiei ruseşti *om:* "Printre sensurile clare ale ambelor există acela de " separare", de "distanţare", pe baza căruia în vorbirea unui bilingv se poate uşor stabili o echivalenţă între complexele sonore *de-om*."(D. Copceag, 1998, p. 213).

După adjectivele *destoinic* şi *vinovat*, în locul lui *de* se foloseşte dativul, construcţie calchiată după cele slave: *să fie destoinicu morţiei* (LXXII, 4-5).
Comparându-se textul biblic din *Liturghierul* lui Coresi cu textul corespunzător din *Codicele Voroneţean*, se constată că limba la Coresi e mai puţin arhaică, sunt întrebuinţate forme morfologice mai simple, un lexic cunoscut pe o rază mai extinsă şi se imită mai puţin frazeologia originalului în slavonă. Aceste observaţii l-au determinat pe N. Iorga (1925, p. 103, n. 3) să afirme că limba traducerilor maramureşene e mai veche decât cea a lui Coresi. Dar "a admite, cum s-a făcut de mai multe ori, că *Psaltirea Scheiană* sau *Codicele Voroneţean* trebuie să fie anterioare secolului al XVI-lea, pentru că ele sunt mai conservatoare în ce priveşte fonetismul, şi în special în ceea ce-l priveşte pe *u* final, înseamnă să pierdem din vedere că anumite trăsături arhaice puteau să se menţină până în vremea care ne preocupă." (O. Densusianu, 1961, p. 91)

Dacă în ceea ce priveşte celelalte părţi de vorbire se remarcă diferenţe, în sensul că, acelaşi text, tradus independent de persoane din zone subdialectale diferite se poate

prezenta în variante lexicale diferite la rândul lor, prepoziţiile utilizate sunt în mare parte aceleaşi, prezentând uneori modificări de natură fonetică. Acest fapt se explică prin gradul înalt de abstractizare, prepoziţiile reprezentând unul dintre elementele cele mai stabile ale structurii gramaticale a unei limbi, ceea ce justifică faptul că ele se împrumută greu sau nu se împrumută deloc dintr-o limbă în alta; în schimb, calchierea lor se face fără prea mare greutate, în special în cazurile de bilingvism. (cf. C. Dominte, 1970, p. 229)

În limba română actuală, numărul prepoziţiilor şi al locuţiunilor prepoziţionale este mult mai mare decât în textele din secolul al XVI-lea, pe de o parte datorită elementelor noi create pe terenul limbii, şi pe de altă parte datorită formaţiilor neologice (există însă şi forme care nu s-au păstrat).

Prepoziţiile *ca, către, cât, cu, din, dintru, după, fără, în, înainte, între, întru, la, peste* sunt atestate în *Codicele Voroneţean*, *asupra* şi *decât* în *Psaltirea Scheiană, dedesubt, drept, până* şi *pe* în *Psaltirea Hurmuzachi*, *împotrivă* este atestată în *Tetraevanghelul* copiat de Radu de la Măniceşti la Rhodos, *lângă* apare în *Palia, îndărăt* la Coresi iar *înăuntru* în *Pravila.*

În româna comună se înregistrează 25 de prepoziţii, prin comparaţia dintre cele patru idiomuri actuale şi latină: 12 prepoziţii simple (care la origine erau prepoziţii sau adverbe simple în latină: *a, către, cu, de, fără, în, între, întru, pe, stră, supra, sub*) şi 13 prepoziţii compuse (*asupra, între, din, dintre, dintru, după, la, lângă, până, prin, printre, printru, peste*) „care se impun în urma analizei istorico-comparative efectuate.” (coord. I. Coteanu, 1969, p. 281)

Vocabularul reprezentativ al limbii române cuprinde şi prepoziţii, pentru a căror selectare au fost luate în considerare trei criterii de bază: criteriul uzajului, al bogăţiei semantice şi al puterii de derivare (U; S; D) (cf. M. Sala, 1988). Prepoziţiile din vocabularul reprezentativ satisfac fie criteriul uzajului, fie pe cel al bogăţiei semantice, fie pe ambele. Din totalul vocabularului reprezentativ, prepoziţiile reprezintă 0, 96 /[1, 20]%, fiind în număr de 25/[31]. (op. cit., p. 68, 71) Majoritatea acestora au originea în latină, fiind urmate de prepoziţiile formate pe terenul limbii române (formate mai recent şi prin urmare inexistente în textele din literatura veche) şi o singură prepoziţie, *contra,* a cărei etimologie este multiplă (lat., fr., it.).

A< lat. *ad* ; + - - ASUPRA< lat. *ad*+ *supra*; + - - CĂTRE< lat. *contra*; + + - CÂT< lat. *quotus*; + + - CONTRA< lat. s., fr., it. *contra*; + - - CU< lat. *cum*; + - - DE<lat. *de*; + + -DEASUPRA – rom.; + - - DESPRE – rom.; + - - DIN – rom.; + - - DINTRE - rom.; + + - DINTRU – rom.; - + - DUPĂ< lat. *de post*; + + - FĂRĂ< lat. *foras*; + + - ÎMPOTRIVA– rom.; + - - ÎMPREJURUL – rom.; + - - ÎN< lat. *in*; + + - ÎNAINTEA – rom.; + - - ÎNTRE< lat. *inter*; + + - ÎNTRU< lat. *intro*; + +- LA< lat. *illac ad*; + + - LÂNGĂ< lat. *longum ad*; + - - MULŢUMITĂ – rom.; + - - PE< lat. *per*; + + - PENTRU– rom.; + + - PESTE - rom.; + + - PÂNĂ< lat. *paene ad*; + + - PRIN - rom.; + + - PRINTRE – rom.; + - - SPRE< lat. *super*; + - - SUB< lat. *subtus*; + + -.

Dintre acestea, *câte* = coresp. sl. <<по>>, ŢR 1599, mai 18; ŢR 1600, iul. 6;
cu = coresp. sl. <<с, вместе с>>, în top. loc. ŢR 1532, mai 28, DRH III, nr. 126;
de = coresp. sl. <<из, от, если>>, ŢR fără dată, *Tocil. 534 doc*., 460; în prep. comp.<< от>> ŢR < 1599, nov. – 1600 , sept. >, însemnare pe doc. din 1596, febr. 1;
derept = coresp. sl.<<за>>, ŢR <1577-1583; 1585-1591> D, Rsl. VIII, p. 434;
în = coresp. sl.<<в, на>> ŢR 1499, iul. 13; ŢR 1599, aug. 4, DRH XI, nr. 337;
în antrop. (în cuv. compus) ŢR 1543, iun. 15;
între = coresp. sl.<<между>> în top. ŢR 1451, iul.; ŢR 1559, apr. 24;

la = coresp. sl.<<у, на>> ŢR, 1529, iul. 27; <<от>>(în prep. comp. *de la*) ŢR <1599, nov. – 1600, sept.>, însemnare pe doc. din 1596, febr. 1; <<от>>, în construcţii cu ш(т), calc după *de la*; ŢR, 1559, apr. 24;
pre = coresp. sl. << по>> ŢR 1514, dec. 14; <<через>> ŢR 1579, nov. 10; << в>> ŢR 1600, iul. 6;
spre = coresp. sl.<<к>> 1519, iun. 28, DRH II, nr. 183;
sub, subt = coresp. sl. <<под>> în top. ŢR 1463, nov. 12, ŢR 1556, apr. 8, ŢR 1567, dec. 20; sat (în cuv. comp.) ŢR 1576, febr. 15, toate originare din latină, se află printre elemente româneşti din documentele slavo-române. (cf. Gh. Bolocan, 1981)
Prepoziţiile care aparţin vocabularului fundamental sunt atât prepoziţii simple (fie moştenite din latină, alcătuite dintr-un singur element, fie formate în română prin fuzionarea a două prepoziţii, într-o fază mai veche a limbii), cât şi prepoziţii compuse (ex.: *despre<de+spre*).

Prepoziţiile secundare (cf. I. Iordan, 1954, p. 476), provenite din adverbe articulate (ex.: *înaintea*, *împotriva*) se deosebesc de celelalte "prin faptul că au articol şi se construiesc cu genitivul." (F. Ciobanu, 1957, p. 96)
Este bine cunoscut faptul că *ad* şi *de* intrau în componenţa locuţiunilor prepoziţionale în perioada latinei târzii, de aceea Fulvia Ciobanu (1957, p. 97) consideră că interpretarea prepoziţiei drept articol feminin era posibilă, dar că ea ar fi apărut "chiar dacă nu intervenea confuzia prepoziţiei cu articolul, deoarece apariţia articolului a fost dictată de o anumită situaţie sintactică, potrivit căreia adverbul era privit ca un substantiv." Autoarea consideră că ar mai putea exista o obiecţie şi anume faptul că prepoziţiile *a* şi *de* s-ar fi putut folosi nu numai alături de adverbele cu terminaţie de substantive feminine, ci şi alături de cele cu terminaţie de substantive masculine: *îndărat a, înaintea*, ceea ce ar fi împiedicat confuzia cu substantivele feminine.
După modelul locuţiunilor prepoziţionale alcătuite dintr-o prepoziţie şi un substantiv articulat, articolul s-a extins şi la locuţiunile prepoziţionale construite cu adverbe şi la prepoziţiile provenite din adverbe: *înaintea, dedesubtul*. Urmând tiparul substantivelor articulate din locuţiunile prepoziţionale, unele adverbe au început să se articuleze, forma cu prepoziţia *de* fiind simţită ca învechită:
Ex.: *Păsări căzură împrejur de sălaşele lor.* (Coresi, PS. 211);
Şi dimpregiurul locului aceluia era fsate (CV, 49r/ 8-9).

Încă din limba latină existau adverbe folosite şi ca prepoziţii, situaţie care s-a păstrat şi în limbile romanice, în care, unele cuvinte sunt sau adverbe, sau prepoziţii, în funcţie de vecinătatea cu un verb sau cu un nume. Pentru a îndeplini rolul de prepoziţie, adverbul a primit articol, iar în alte situaţii, a fost însoţit de prepoziţia *de.* Genitivul construit cu prepoziţia *de* (*casa de domnul, cale de cetate*) apare alături de genitivul flexionar.

Există două ipoteze privind proveniența construcţiei cu *de.* Prima o atribuie influenţei slave (exercitată şi în textele netraduse), pentru a reda construcţia slava cu *otu: birăul de Bistriţa* (Câmpulung, jud. Suceava, 1595; 1595, LB, 48, 22) (cf. coord. I. Gheţie, 1997, p. 71) dar susţinută şi de D. Copceag (1998): "Construcţiile româneşti cu *de*, cărora în limbile slave le corespund construcţii cu genitivul, iar în limbile romanice construcţii fără *de* sunt, aproape sigur, calcuri din slavă." Cea de-a doua menţionează drept sursă latina, unde prepoziţia *de,* întrebuinţată drept element de legătura între adverb şi cuvântul următor se folosea şi pentru a exprima genitivul ("*corium de tauro* a fost înlocuit progresiv de construcţia *tauri corium*"). (F. Ciobanu, 1957, p. 97)

Articularea adverbelor este considerată de către specialişti ca fiind anterioară secolului al XVI-lea, deoarece "în cele mai vechi texte româneşti articularea este un fapt

obişnuit." (F. Ciobanu, 1957, p. 96) Cu toate acestea, genitivul construit cu prepoziția *de* (*casa de domnul, cale de cetate*) apare alături de genitivul flexionar. La fel se întâmplă şi în cazul locuțiunii *pre* (*pren, în*) *mijloc de: Atunce stătu Pavel priîn mijloc de ei şi zise* (CV, 88), care apare alături de construcția cu articol: *Deci zise voinicilor se desciîngă şi se-l rapă el diîn mijlocul lor* (CV, 50).

Combinația *de* + substantiv (cu condiția ca ea să apară într-o sintagmă nominală) poate fi echivalentă şi în limba actuală cu un substantiv în genitiv: *miez de noapte - miezul nopții*.

Echivalența dintre o construcție prepozițională şi o formă cazuală de genitiv sau de dativ nu este de acelaşi grad în situații, aparent asemănătoare, ca acelea în care genitivul este înlocuit prin construcții cu *de* (vârf de munte), popular şi regional şi *de la* (acoperişul de la casă), *la* (acoperişul la casă), în stilul publicistic *asupra* sau *despre* (teoria asupra acestei probleme sau teorie despre…), iar dativul prin construcții cu *către* - regional: a zis către mine, *cu* - asemănător cu celelalte, *de la* - a se sustrage de la îndatoriri, *în* - a se încrede în cineva, pentru - tipic pentru cineva. Pe lânga deosebirea dată de sensul mai precis, nu există nici o situație gramaticalizată, în care prezența unor anumite cuvinte să impună construcția prepozițională, excluzând forma flexionară. Unele prepoziții sunt condiționate de prezența unui numeral în construcția prepozițională, ca determinant al substantivului de bază: a (5 caiete a 800 de lei).

Listă sigle

AA =Analele Academiei Române;
A = Apostol;
CC1 = Coresi, *Cazania,* 1564;
CC2 = Coresi, *Carte cu învățătură,* 1581 (ed. Procopovici-Puşcariu, Bucureşti, 1914);
CP = Coresi, *Psaltire,* 1557; editată de B.P. Hasdeu, Bucureşti, 1881;
CPr = Coresi, *Praxiul,* 1563 (ed. I. Bianu, *Lucrul apostolesc - Apostolul, tipărit de diaconul Coresi în Braşov*, la anul 1563, Bucureşti, 1930);
CT = Coresi, *Tetraevanghelul (= Evangheliarul)*, Braşov, 1561;
CV = *Codicele Voroneţean* (ed. I. G. Sbiera, Cernăuți, 1885);
EL = *Evangheliarul din Londra,* 1574; publicat de M. Gaster, Bucureşti, 1929 (sub titlul care nu corespunde textului: *Tetraevanghelul Diaconului Coresi*);
L = Liturghier;
LB = *Lettres roumaines de la fin du XVI-e et du debut du XVII-e siècle, tirées des archives de Bistritza (Transylvanie),* publiées par A. Rosetti, Bucureşti, 1926;
M = Molitvenic;
PH = Psaltirea Hurmuzachi;
PO = Palia (Orăştie);
PS = Psaltirea Scheiană;
PV = Psaltirea Voronețeană;
T = Tetraevanghel;
TM = *Texte măhăcene* (în C.D.B., II, P. 1 şi urm.);
Rsl = *Romanoslavica,* nr. VIII, Bucureşti, 1963; nr. X, Bucureşti, 1964; nr. XV, Bucureşti, 1967;
Tocil. 534 doc. (*Tocil.* în *Lista de documente, însemnări şi inscripții*) = Gr. Tocilescu, *534 documente istorice slavo-române din Țara Românească şi Moldova privitoare la legăturile cu Ardealul (1346-1603),* Bucureşti, 1931

Bibliografie

Bolocan, 1981 - coord. Gh. Bolocan, *Dicționarul elementelor româneşti din documentele slavo-române,* Editura Academiei, Bucureşti, 1981;
Candrea, 1916 – I.-A. Candrea, *Psaltirea Scheiană comparată cu celelalte psaltiri din sec. XVI şi XVII traduse din slavoneşte*, I, Bucureşti, 1916;

Candrea, 2003 - I.-A. Candrea, Ov. Densusianu, *Dicţionarul etimologic al limbii române,* Editura Paralela 45, 2003;
Ciobanu, 1957 - Fulvia Ciobanu, *Observaţii asupra prepoziţiilor şi locuţiunilor prepoziţionale în limba română*, SG II, 1957;
Ciobanu, 1961b - Fulvia Ciobanu, *Unele aspecte ale corespondenţei dintre elementele prepoziţionale şi cele conjuncţionale*, *cu referire specială la locuţiuni*, SG III, 1961;
Copceag, 1998 - Dumitru Copceag, *Tipologia limbilor romanice*, Editura Clusium, Cluj-Napoca, 1998;
Coteanu, 1969 – coord. I. Coteanu, *Istoria limbii române*, vol. II, Editura Academiei, Bucureşti, 1969;
Densusianu, 1961 - O. Densusianu, *Istoria limbii române*, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1961;
Dominte, 1970 – C. Dominte, *Exprimarea relaţiilor spaţiale şi temporale prin prepoziţii în limba română*, în vol. *Sistemele limbii*, Editura Academiei, Bucureşti, 1970;
Gheţie, 1997 – coord. I. Gheţie, *Istoria limbii române literare,* Editura Academiei Române, Bucureşti, 1997;
Gheţie, Mareş, 1974 - I. Gheţie, Al. Mareş, *Graiurile daco-române în secolul al XVI-lea,* Editura Academiei, 1974;
Iorga, 1925 - N. Iorga, *Istoria literaturii româneşti,* vol. I, n. 3, Bucureşti, 1925;
Mareş, 1994 – coord. Al. Mareş, *Crestomaţia limbii române vechi,* vol. I, Editura Academiei Române, Bucureşti, 1994;
Rosetti, 1986 – Al. Rosetti, *Istoria limbii române,* Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1986;
Rosetti, Cazacu, Onu, 1971 – Al. Rosetti, B. Cazacu, L. Onu, *Istoria limbii române literare,* vol. I, Bucureşti, 1971;
Sala, 1988 - coord. M. Sala, *Vocabularul reprezentativ al limbilor romanice*, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1988.

DESPRE PERTINENȚA UNOR DISTINCȚII CONCEPTUALE ŞI TERMINOLOGICE ÎN CLASIFICAREA ATRIBUTULUI DIN GRAMATICA ROMÂNEASCĂ MODERNĂ

Constantin-Ioan MLADIN
Universitatea „1 Decembrie 1918", Alba-Iulia

Résumé : Cette *approche a pour objet le regroupement, dans un but de synthèse, des diverses informations liées à la classification des déterminants infrapropositionnels du nom – centre du groupe nominal (roum.* ***atribute*** *– l'adjectif épithète et le complément du nom). L'auteur met en évidence la complexité mais aussi la fragilité, voire le manque de pertinence, de quelques distinctions conceptuelles et terminologiques plus ou moins courantes véhiculées par les grammaires roumaines modernes et contemporaines.*
Mots-clés: *déterminant infrapropositionnel, distinction conceptuelle, groupe nominal*

§ 1. Considerații preliminare. Îmbinând perspectiva semantică (în sens foarte larg şi foarte diferit: conținutul propriu-zis transmis de atribut, caracterul suficient sau insuficient al informației semantice – lexicale şi gramaticale – a termenului regent, centru al grupului nominal, conținutul atributiv pur sau încărcat de nuanțe circumstanțiale, capacitatea de individualizare a obiectului denumit de termenul regent) cu cea relațională (adică tipul şi gradul legăturii dintre atribut şi termenul său regent), lucrările româneşti de gramatică disting mai multe specii şi subspecii de atribute. Numărul acestora şi terminologia aferentă sunt fluctuante de la un autor la altul şi pot să varieze chiar în cuprinsul aceleiaşi lucrări. De exemplu: **(1)** a doua ediție a *Gramaticii Academiei*[i] vorbeşte de **două tipuri** semantice de atribute (incluzând aici şi apoziția)[ii] – **atribut de identificare** şi **atribut de calificare** – cu două subspecii instabile şi interschimbabile: **atribut de calificare propriu-zisă** (exprimă aprecieri ale locutorului: *Se sculă cu mişcări* ***uşoare***) şi **atribut de clasare** (*masă de* ***brad***); **(2)** după I. Iordan şi Vl. Robu[iii], atributul poate să fie de **patru tipuri**[iv], fiecare dintre acesta putându-se realiza în diferite variante semantice – **atribut calificativ** (*urs* ***alb***), **atribut descriptiv** (*Fata* ***necăjită şi tristă*** *a intrat în casă*), **atribut de identificare** (*cartea* ***mea***) şi **atribut de clasare** (*capră* ***neagră***); tot patru tipuri de atribut recunoaşte şi Mioara Avram[v] – **atribut descriptiv** (*Mi-am scos pantofii,* ***noi şi strălucitori***), **atribut circumstanțial** (*Pantofii,* ***noi****, mă strângeau*), **atribut de identificare** sau **atribut determinativ** (*Şi-a pus pantofii* ***noi*** / ***cei noi***) şi **atribut de calificare** sau **calificativ** (califică şi clasează: *Şi-a pus pantofi* ***noi***); **(3)** D. Irimia[vi] identifică **cinci tipuri** semantice ale atributului – **atribut calificativ** sau **atribut de calificare** (*pene* ***negre***), **atribut de identificare** (*tatăl* ***meu***), **atribut de clasificare** (interpretat şi drept subclasă distinctă care individualizează valori exprimate de atributul de calificare sau de cel de identificare[vii]: *rachiu* ***de cel bun***), **atribut de complinire** (*spărgătorul* ***de lemne***) şi **atribut descriptiv** (*Untarul,* ***alb****, s-a ridicat*). Uneori este greu sau chiar imposibil (mai ales în absența unui context mai larg şi dacă intenția comunicativă a locutorului nu este intuită destul de bine) să se încadreze riguros un atribut într-o clasă sau în alta. De aceea, atunci când distincția dintre calificare şi identificare se dovedeşte a fi inoperantă, I. Coja[viii] propune o categorie hibridă – **atributul lexical**. Atributul în discuție este ocurent în unele construcții speciale pe care vorbitorii au tendința de a le analiza global, percepându-le ca pe o singură unitate lexico-gramaticală, o unitate codată, un fel de cuvânt compus (*i.*

e. : ***de geografie*** din sintagma *profesoară* ***de geografie***).

§ 2. Trecând însă peste unele nuanțe de interpretare (de definire, de grupare şi de numire), din perspectivă semantică se pot enumera, foarte schematic, următoarele specii de atribute[ix]:

§ 2. 1. Atribut de calificare sau **atribut calificativ** ori **atribut de clasare**[x]. Atributul calificativ particularizează (califică sau clasează) termenul regent punând în evidență: **(1)** o caracteristică calitativă intrinsecă, adică o caracteristică care se referă: **(a)** la formă (*Am spart oglinda* ***ovală***), **(b)** la culoare (*Am cumpărat o cămaşă* ***albastră***), **(c)** la dimensiune (*Am spart oglinda* ***mare***), **(d)** la structură sau la conținut (*Am spart oglinda* ***de cristal***); **(2)** o caracteristică calitativă extrinsecă, adică o caracteristică care se referă la efect, la destinație (*Am cunoscut o fată* ***de măritat***); **(3)** o caracteristică cantitativă (*Eu am* ***doi*** *frați*); **(4)** o apreciere a locutorului (*Eşti o fată* ***frumoasă***).

Atributele calificative pot să fie[xi]: **(1) atribute relevante** – individualizabile prin capacitatea lor de a releva proprietatea intrinsecă a termenului regent (*Ne învârtim cam fără rost pe acest pământ* ***rotund***; *Creta* ***albă*** *este mai puțin friabilă*); **(2) atribute aderente** – izolabile în virtutea faptului că sunt apte să exprime o proprietate exterioară termenului regent, dar care i se asociază (*Am trăit împreună clipe* ***fericite*** / *zile* ***sângeroase***). În interiorul atributului calificativ aderent se poate identifica subspecia **atributului calificativ comparativ** – atributul calificativ la care termenul de comparație este exprimat (*Un obraz* ***ca al tău*** *suportă multe*).

§ 2. 2. Atribut de identificare sau **atribut determinativ**[xii]. Atributul de identificare este atributul care particularizează obiectul denumit de termenul regent, distingându-l de alte obiecte din aceeaşi clasă (*Ți-ai pus pantofii* ***noi*** / ***cei noi***).

Operând o subclasificare semantică mai nuanțată, C. Săteanu stabileşte următoarele specii ale atributelor şi ale sintagmelor atributive: **(1) atribut determinativ**[xiii], în interiorul căruia, în funcție de valorile exprimate, se pot diferenția următoarele specii: **(a) atribut determinativ explicativ** – atributul determină termenul regent din punct de vedere al poziției ocupate în spațiu sau în timp ori oferă informații privitoare la asociere, la scop etc. (*Treaba* ***asta*** *nu mi se pare curată*); **(b) atribut determinativ cantitativ** – atributul determină termenul regent aducând precizări referitoare la cantitate (***Câțiva*** *călăreți ies din pădure*); **(2) atribut** şi **sintagmă atributiv(ă) posesiv(ă)**[xiv], în interiorul căruia, în funcție de valorile exprimate, se pot diferenția următoarele specii: **(a) atribut posesiv propriu-zis** – atributul care exprimă posesia (*Casele* ***lor*** *sunt frumoase*; *Şezut-am pe-****al mării*** *mal*); **(b) atribut posesiv formal** – atributul care nu exprimă un raport autentic de posesie, adică: **(b_1) atributul posesiv al denumirii** (*Apa* ***Bistriței*** *se-nvolburează*); **(b_2) atributul posesiv al gradației** (*Se-ntâlni cu voinicul* ***voinicilor***); **(b_3) atributul posesiv obiectiv** (*Normalizarea* ***relațiilor*** *internaționale a devenit o prioritate*); **(b_4) atributul posesiv subiectiv** (*Dezvoltarea* ***colaborării*** *între state este principala lor preocupare*).

§ 2. 3. Atribut de clasificare[xv] sau **atributul de clasare**[xvi]. Acest atribut are în vedere: **(1)** identitatea obiectului denumit de termenul regent, rezultând dintr-o însuşire intrinsecă (*Scrierile* ***dramatice*** *se împart în două genuri: drama* ***de caractere*** *şi drama* ***de intrigă***); **(2)** o caracteristică distinctă a obiectului denumit de termenul regent (*Voi cumpăra mere* ***din cele roşii***); **(3)** un raport extrinsec (posesie, aparență) cu obiectul denumit de termenul regent (*Am pierdut o carte* ***a colegului*** *tău*).

§ 3. Atribut izolat *vs.* atribut neizolat (atribut de complinire) *vs.* atribut mixt; **atribut de comunicare *vs.* atribut de atitudine**. Coroborând gradul de dependență față de termenul regent – centru al grupului nominal (în funcție de caracterul suficient sau insuficient al informației semantice pe care o transmite acesta)

cu anumite particularități de expresie, manifestate în plan suprasegmental, atributul poate să fie:

§ 3. 1. Atribut izolat, **atribut facultativ** regentului[xvii], numit şi **atribut nonrestrictiv**[xviii], în mod curent identificat, sub aspect semantic, cu **atributul explicativ**[xix]. Din punct de vedere formal, acesta este atributul izolat (în vorbire prin pauza asociată cu intonația şi în scris prin virgulă) şi, din punct de vedere semantic, atributul care întreține o legătură mai laxă cu termenul regent, ce îşi este sieşi suficient semantic (comutarea sa cu **Ø** nici nu modifică, nici nu distruge comunicarea). Atributul discutat oferă deci doar o informație suplimentară, care nu este indispensabilă pentru comunicare. În general, acest atribut: **(1)** descrie obiectul denumit de termenul regent (*Trupul ăsta, **supus ca un sclav**, nu mă trădează*) sau **(2)** îl explică (*Constantin, **dezmeticit**, înfipse în ea cuțitul*). În clasa atributului izolat se încadrează: **(1)** unele atribute adjectivale exprimate prin: **(a)** adjective propriu-zise, care determină, de obicei, pronume, substantive proprii sau substantive comune asimilate celor proprii (*Ea, fiica, **veselă**, îşi salută părinții*); **(b)** adjective-numerale (*Copiii, **amândoi**, trăiesc*); **(2)** unele atribute nominale, exprimate prin: **(a)** substantive la cazul nominativ (*Modestia, **o trăsătură de caracter**, nu-i caracterizează*); **(b)** numerale întrebuințate pronominal (*Săptămânile, **cincizeci şi două**, sunt mai multe decât lunile*).

§ 3. 2. Atribut neizolat, **atribut solidar** cu termenul regent[xx], numit şi **atribut indispensabil** regentului[xxi] sau **atribut restrictiv**[xxii], în mod curent identificat, sub aspect semantic, cu **atributul determinativ**[xxiii]. Din punct de vedere formal, acesta este atributul neizolabil prin pauza asociată cu intonația de termenul său regent, insuficient semantic şi, din punct de vedere semantic, atributul aflat într-o legătură strânsă cu termenul regent, fiindu-i acestuia indispensabil (comutarea sa cu **Ø** este în măsură să modifice sau chiar să distrugă comunicarea). În clasa atributului neizolat se încadrează: **(1)** unele atribute adjectivale exprimate prin: **(a)** adjective propriu-zise (*Viața **studențească** are farmec*); **(b)** adjective pronominale (***Această** fată este grasă*); **(c)** adjective numerale (***Doi** tineri se ceartă*); **(2)** unele atribute nominale exprimate prin: **(a)** substantive (*Ei sunt nepoți **surorii** mele*); **(b)** pronume (*Mă gândesc la viața-**mi***); **(c)** numerale întrebuințate pronominal (*Bancnota **de cincizeci** este uzată*).

D. Irimia numeşte[xxiv] atributul indispensabil termenului regent din punct de vedere semantic **atribut de complinire**. El corespunde unor funcții sintactice diferite: **(1)** subiectului (*De mine au nevoie până la apariția **altuia***); **(2)** complementului direct (*Orice ridicare-**a mâinii** e utilă*; *Vederea **acelei clădiri** m-a apropiat de un scop*); **(3)** complementului indirect (*E acelaşi cântec vechi / Setea **liniştei eterne***); **(4)** complementului de agent (*S-a publicat postul în vederea ocupării lui **de către un titular***).

§ 3. 3. Atribut mixt. Specia, propusă de către C. Dimitriu[xxv], este constituită din atributul care se aseamănă cu atributul neizolat din punct de vedere formal – nu este marcat suprasegmental, dar care se aseamănă cu atributul izolat prin conținut – determină un termen regent suficient semantic; comutarea sa cu **Ø** nu reuşeşte să distrugă fundamental comunicarea, putând, eventual, să o sărăcească (*Ana vorbeşte cu o prietenă **bună***). În clasa atributului mixt sunt încadrate: **(1)** unele atribute adjectivale exprimate prin: **(a)** adjective propriu-zise (*Omul **bun** cântă*); **(b)** adjective pronominale (***Toți** tinerii sunt buni*); **(c)** adjective numerale (***Amândoi** soții călătoresc*); **(2)** unele atribute nominale exprimate prin: **(a)** substantive (*Mersul două **ore** nu-l oboseşte*); **(b)** pronume (*Ura **contra acestuia** îl ține viu*); **(c)** numerale întrebuințate pronominal (*Dragostea **pentru amândoi** îi dă putere*).

§ 3. 4. Pentru diferențierea atributului în funcție de suficiența sau insuficiența semantică a termenului său regent, G. Beldescu[xxvi] invocă un alt criteriu – implicarea sau neimplicarea vorbitorului în actul emiterii mesajului. Din această nouă perspectivă, pragmatică, pot fi recunoscute: **(1) atribute de comunicare** – prezența lor este obligatorie întrucât ele au implicații directe asupra conținutul mesajului (*Era nevasta lui, divina **lui** nevastă*); **(2) atribute de atitudine** – prezența acestora este facultativă pentru că marchează fapte stilistice care exprimă atitudinea a vorbitorului față de conținutul comunicat (*Era nevasta lui, **divina** lui nevastă*).

§ 4. Atribut necircumstanțial *vs.* atribut circumstanțial. Unele atributele izolate pot să transmită o nuanță semantică suplimentară, circumstanțială. În funcție de prezența sau de absența acesteia, gramaticile româneşti operează următoarea distincție:

§ 4. 1. Atribut circumstanțial. Acest atribut este dublu subordonat din punct de vedere semantic şi gramatical (sintactic) regentului nominal şi doar semantic verbului; el indică deci o caracteristică a termenului regent nominal, sub forma unei circumstanțe referitoare la verbul-predicat. În felul acesta, atributul circumstanțial reprezintă o funcție distinctă atât de atribut, cât şi de elementul predicativ suplimentar[xxvii]: **(1)** atributul circumstanțial se deosebeşte de atributul propriu-zis: **(a)** în planul expresiei: prin dubla sa dependență, față un regent nominal şi față un regent verbal; **(b)** în planul conținutului: atributul propriu-zis descrie sau explică realitatea desemnată de regentul nominal, fără vreo referință la verbul-predicat al propoziției, atributul circumstanțial exprimă simultan caracterizarea sau descrierea realității desemnate termenul regent nominal şi o relație circumstanțială (cauzală, temporală, condițională, concesivă) față de verbul-predicat (*Oamenii **scârbiți** de muncă pierdeau vremea – scârbiți* introduce simultan cu determinarea substantivului *oamenii* o circumstanță cauzală); **(2)** atributul circumstanțial seamănă cu elementul predicativul suplimentar: ambele unități sintactice sunt dublu dependente – atât de un regent nominal, cât şi de un regent verbal; **(3)** atributul circumstanțial se distinge de elementul predicativul suplimentar deoarece: **(a)** indică o caracteristică-circumstanță, care nu reprezintă o predicație secundară; **(b)** poate să fie transformat într-o propoziție circumstanțială; **(c)** pe axa temporală, caracteristica-circumstanță pe care o exprimă nu se manifestă pe durata procesului (acțiunii sau stării) exprimat(ă) de verbul-predicat, ci este anterioară sau posterioară acestuia / acesteia (***Ajunsă** acasă, se repezi la telefon*); **(d)** precede verbul-predicat, stând în imediata apropiere a regentului nominal (dacă acesta este exprimat), în timp ce elementul predicativ suplimentar, în general, este postpus verbului-predicat.

Exemplele pe care le dă D. Irimia arată că prin **descriptiv** (din **atribut descriptiv**) lingvistul înțelege de fapt „circumstanțial" iar discuțiile despre **atributul circumstanțial**[xxviii] şi exemplele cu care îl ilustrează arată că prin acest termen el denumeşte **elementul predicativ suplimentar**[xxix]. Altfel spus, atributele aflate în apropierea numelui sunt considerate de D. Irimia atribute circumstanțiale, iar cele din vecinătatea verbului – complemente predicative. Natura celor două unități sintactice este comună, ele fiind diferențiate numai din punct de vedere distribuțional[xxx].

D. D. Draşoveanu[xxxi] contestă existența atributului circumstanțial, lingvistul considerând că la funcția de atribut s-a ajuns prin substantivele, adjectivele şi participiile rămase după omiterea gerunziului *fiind*. Respectivele nuanțe circumstanțiale ar reprezenta doar valorile relaționale ale subordonatelor din structura de adâncime, propagate structurilor contrase[xxxii]. În plus, nu numai circumstanțialele se pot contrage, ci şi atributivele. Or, după modelul sintagmei terminologice **atribut circumstanțial cu nuanță cauzală** etc. ar trebui, pentru consecvență, să se recurgă la termenul paradoxal **atribut cu nuanță... atributivă**.

Atributul circumstanțial[xxxiii] este, după Gabriela Pană Dindelegan[xxxiv] **atributivul „transformat”**, delimitat fiind de **atributivul primar** sau **atributivul de bază**.

C. Dimitriu[xxxv] include în **atributul circumstanțial / completiv** atât atributele izolate circumstanțiale, cât şi elementul predicativ suplimentar.

§ 4. 2. În opoziție cu atributul circumstanțial, **atributul necircumstanțial**[xxxvi], numit şi **atribut descriptiv**, este atributul cu referire unică, adică atributul care se raportează exclusiv la centrul grupului nominal, nu şi la verb (*Femeile, **palide**, **cu părul răvăşit**, ne priveau îngrozite*; *Ea, **albă** ca hârtia, se aşează pe scaunul de operație*; *Cel dintâi, **foarte rece**, îşi roti privirea spre noi*; *Cățeii, **graşi şi pufoşi**, începură să latre*).

§ 7. Concluzii. Nu s-ar putea spune că, aşa cum ar fi fost de aşteptat, ultima variantă a *Gramaticii Academiei* ar fi adus limpeziri substanțiale în consemnarea, ordonarea şi descrierea tipurilor de atribute discutate în cuprinsul acestui articol. Acest lucru, în stadiul actual al cercetărilor, probabil că nici nu ar fi fost cu putință. Noua *Gramatică*[xxxvii] nu mai izolează în mod explicit tipuri semantice de atribut, dar recunoaşte că acesta poate avea „rol”: **(1) de categorizare** sau **de clasare**[xxxviii] – corespunzând atributului de identificare din clasificarea consacrată (*număr **impar***, *vopsea **de păr***), **(2) de calificare** (prin **apreciere** / **evaluare** / **calificare**) – corespunzând atributului de calificare din clasificarea consacrată (*față **frumoasă***, *față **de neuitat***)[xxxix]. Acestor „roluri” le este adăugat un altul **(3) de cuantificare**[xl], exprimând o caracteristică cantitativă definită sau indefinită (***trei** elevi*, ***toți** copiii*, ***destule** vorbe*, ***numeroşi** copii*, *cărbuni **cu sacul***). La atributul substantival prepozițional, „rolul” **de categorizare** / **de clasare** dispune şi de o variantă **de denominație**[xli] (*numele **de Maria***, *denumirea **de Bărăgan***) iar la atributul adjectival ataşat direct la numele proprii, se identifică un „rol” **de diferențiere**[xlii] a referentului (*Ioana **mare***, *Ioana **mică***). „Rolurile” amintite sunt puse pe acelaşi plan cu **funcția (semantică) de individualizare**[xliii] a nominalului-centru (***acest** / **aşa** / **asemenea** / **altfel de** om*), care, din perspectivă enunțiativă şi în condiții sintactice speciale, îşi asumă şi **rol de integrator enunțiativ**. Mai mult, în termeni gramaticii actanțiale, *Gramatica Academiei* menționează şi **rolurile actanțiale** pe care le poate îndeplini atributul[xliv] – Posesorul[xlv] (*cartea **elevului***; *prietenii-**mi** s-arată*) şi, mai ales după regenți verbali, Agentul (*plecarea **rândunelelor***; *mersu-**i** legănat*), Pacientul (*cumpărarea **bijuteriilor***), Experimentatorul (*în văzul **lumii***).

Note

[i] GA 1966, II, 140-143. La fel BULGĂR 1968, p. 57-58; CONSTANTINESCU-DOBRIDOR 1998, p. 178-180.

[ii] Dar recunoaşte şi opoziția **atribut circumstanțial** *vs.* **atribut descriptiv** („necircumstanțial”).

[iii] IORDAN – ROBU 1978, p. 611.

[iv] Deşi, fără să îl numească, recunosc şi **atributul circumstanțial**, cu dublă subordonare.

[v] AVRAM 1997, p. 352.

[vi] IRIMIA 1997a, p. 470-479.

[vii] *Idem*, p. 476.

[viii] COJA 1983, p. 87 *sqq.* : „Probabil că **atributele lexicale** (le-am putea numi astfel întrucât datorită lor obținem noi unități lexicale) vor fi fost toate până acum considerate atribute de calificare. ” [p. 88].

[ix] Termenii cei mai răspândiți în lucrările româneşti de gramatică nu mai sunt însoțiți de referințe bibliografice. *Mutatis mutandis*, multe dintre observațiile făcute aici sunt valabile şi pentru

realizarea propoziţională a atributului. La atributul circumstanţial nu au fost avute aici în vedere toate nuanţele sale semantice posibile.

[x] Ultimul termen numai la CONSTANTINESCU-DOBRIDOR 1998, p. 178, 179; GRUIŢĂ 1999, p. 138: **~ de calificare**, **~ de identificare**.

[xi] SĂTEANU 1962, p. 356-357.

[xii] AVRAM 1997, p. 352.

[xiii] SĂTEANU 1962, p. 359.

[xiv] *Idem*, p. 361-362.

[xv] GA 1966, II, p. 140-143; IRIMIA 1997a, p. 470, 476.

[xvi] IORDAN – ROBU 1978, p. 611; CONSTANTINESCU-DOBRIDOR 1998, p. 179.

[xvii] DIMITRIU 2002, p. 1370.

[xviii] GALR 2005, II, p. 593.

[xix] STATI 1972, p. 63; DIMITRIU 1982, p. 230; ANDREI – GHIŢĂ 1996, p. 332. Termenul este respins de către C. Dimitriu [2002, p. 1370], pentru că are o semnificaţie generală şi este nesugestiv, precum şi pentru că, aplicându-se mai ales propoziţiilor, produce o analiză cu rest (sunt omise atributele din propoziţie şi substitutele din frază).

[xx] IRIMIA 1997a, p. 470.

[xxi] DIMITRIU 2002, p. 1369-1370.

[xxii] GALR 2005, II, p. 593.

[xxiii] STATI 1972, p. 63; DIMITRIU 1982, p. 230; ANDREI – GHIŢĂ 1996, p. 332. Şi acest termen este respins de către C. Dimitriu [2002, p. 1369], din motivele deja invocate la atributul izolat.

[xxiv] IRIMIA 1997a, p. 476-479.

[xxv] DIMITRIU 1982, p. 230; DIMITRIU 2002, p. 1371-1372.

[xxvi] BELDESCU 1957, p. 183.

[xxvii] MERLAN 2001, p. 158-159.

[xxviii] IRIMIA 1997a, p. 483-486.

[xxix] La fel ZUGUN 1978, p. 109; ŞUTEU 1983, p. 489.

[xxx] Pentru unele comentarii, vezi GĂITĂNARU 2003, p. 118.

[xxxi] DRAŞOVEANU 1974, p. 96, DRAŞOVEANU 1975, p. 77, DRAŞOVEANU 1997, p. 93.

[xxxii] Vezi, pentru dificultatea separării valorilor, şi observaţia lui C. Dimitriu [1982, p. 312] referitoare la construcţia opoziţională. Gramaticianul consideră că infinitivul din construcţiile opoziţionale trebuie considerat nu parte de propoziţie, ci propoziţie circumstanţială opoziţională, iar adjectivul dintr-o construcţie opoziţională (***În loc de trist,*** *a venit vesel*) trebuie considerat atribut circumstanţial, pentru că se subordonează simultan unui nume şi unui verb.

[xxxiii] AVRAM 1956, p. 160, 161, AVRAM 1957, p. 154, AVRAM 1997, p. 352; GA 1966, II, p. 139-140: atributul circumstanţial exprimă o caracteristică complementară a elementului determinat care este în acelaşi timp legată şi de ideea exprimată de predicat; ŞERBAN 1964, p. 141; ŞERBAN 1970, p. 198; BULGĂR 1968, p. 57; STATI 1972, p. 74, 90, 173; TOŞA 1977a, TOŞA 1977b; CONSTANTINESCU-DOBRIDOR 1998, p. 180; IRIMIA 1997b, p. 291; MERLAN 2001, p. 158.

[xxxiv] PANĂ DINDELEGAN 1999, p. 108.

[xxxv] DIMITRIU 2002, p. 1489.

[xxxvi] GA 1966, II, p. 139; BULGĂR 1968, p. 57; IORDAN – ROBU 1978, p. 611; DTL 1998, CONSTANTINESCU-DOBRIDOR 1998, p. 180; DSL 1997; IRIMIA 1997a, p. 478-479; DIMITRIU 1999, p. 38 *sqq*.

[xxxvii] GALR 2005, II, p. 593-601.

[xxxviii] Ori de **apreciere calitativă** (*copil **drăguţ***) [GALR 2005, II, p. 595].

[xxxix] **Clasarea** este asociată cu **calificarea** în ediţia precedentă a *Gramaticii Academiei*.

[xl] GALR 2005, II, p. 593, 596, 601.

[xli] *Idem*, p. 601.

[xlii] *Idem*, p. 595.

[xliii] *Idem*, p. 593, 598.

[xliv] *Idem*, p. 593, 602.

[xlv] Nu se încearcă nici măcar izolarea unui eventual atribut posesiv, deşi această valoare (în diverse aspecte: posesie propriu-zisă, apartenenţă, dependenţă) este extrem de bine ilustrată de atribut. O sugestie în acest sens fusese făcută cu mai multă vreme înainte de către S. Stati [STATI 1967, p. 176]: „atribut posesiv, exprimat printr-un adjectiv posesiv sau printr-un pronume personal în genitiv".

Bibliografie

ANDREI – GHIŢĂ 1996 – Andrei, Mihail, Iulian Ghiţă, *Limba română. Fonetică, lexicologie, morfosintaxă. Sinteze şi exerciţii*, Ed. Corint, Bucureşti, 1996[3]

AVRAM 1956 – Avram, Mioara, *Despre corespondenţa dintre propoziţiile subordonate şi părţile de propoziţie*, SG, I, p. 141-164

AVRAM 1957 – Avram, Mioara, *Observaţii asupra coordonării*, SG II, 1957, p. 151-159

AVRAM 1997 – Avram, Mioara, *Gramatica pentru toţi*, Ed. Humanitas, Bucureşti, 1997[2]

BELDESCU 1957 – Beldescu, G. , *Contribuţii la cunoaşterea numelui predicativ*, Societatea de Ştiinţe Istorice şi Filologice, Bucureşti, 1957

BULGĂR 1968 – Bulgăr, Gh. , *Limba română. Sintaxă şi stilistică*, EDP, Bucureşti, 1968

COJA 1983 – Coja, Ion, *Preliminarii la gramatica raţională a limbii române, vol. I. Gramatica articolului*, EŞE, Bucureşti, 1983

CONSTANTINESCU-DOBRIDOR 1998 – Constantinescu-Dobridor, Gh. , *Sintaxa limbii române*, EŞ, Bucureşti, 1998[2]

DIMITRIU 1982 – Dimitriu, C. , *Gramatica limbii române explicată. Sintaxa*, Ed. Junimea, Iaşi, 1982

DIMITRIU 1999 – Dimitriu, Cornel, *Tratat de gramatică a limbii române. 1. Morfologia*, Institutul European, [Iaşi], 1999

DIMITRIU 2002 – Dimitriu, Corneliu, *Tratat de gramatică a limbii române. 2. Sintaxa*, Institutul European, [Iaşi], 2002

DRAŞOVEANU 1974 – Draşoveanu, D. D. , *Sensul relaţional şi expresia lui în limba română*, Cluj-Napoca, 1974, [tez. doc.]

DRAŞOVEANU 1975 – Draşoveanu, D. D. , *Categoriile gramaticale de **relaţie** şi de **opoziţie** ale limbii române*, CL, XX, nr. 1, 1975, p. 67-79

DRAŞOVEANU 1997 – Draşoveanu, D. D. , *Teze şi antiteze în sintaxa limbii române*, Ed. Clusium, 1997

DSL 1997 – Bidu-Vrânceanu, Angela, Cristina Călăraşu, Liliana Ionescu-Ruxăndoiu, Mihaela Mancaş, Gabriela Pană Dindelegan, *Dicţionar general de ştiinţe. Ştiinţe ale limbii*, EŞ, Bucureşti, 1997

DTL 1998 – Constantinescu-Dobridor, Gheorghe, *Dicţionar de termeni lingvistici*, Ed. Teora, Bucureşti 1998[2]

GA 1966, II – Academia Republicii Socialiste România, *Gramatica limbii române*, vol. al II-lea, EARSR, Bucureşti, 1966[2]

GALR 2005, II – Academia Română / Institutul de lingvistică „Iorgu Iordan – Al. Rosetti", *Gramatica limbii române. II. Enunţul*, EA, Bucureşti, 2005

GĂITĂNARU 2003 – Găitănaru, Ştefan, *Verbele copulative şi structurile lor*, în „Aspecte ale dinamicii limbii române actuale", vol. al II-lea, [coordonator: Gabriela Pană Dindelegan], Ed. Universităţii din Bucureşti, [Bucureşti], 2003, p. 117-121

GRUIŢĂ 1999 – Gruiţă, G. , *Gramatica normativă*, Ed. Polirom, [Bucureşti], 1999[3]

IORDAN – ROBU 1978 IORDAN – ROBU 1978 – Iordan, Iorgu, Vladimir Robu, *Limba română contemporană*, EDP, Bucureşti, 1978

IRIMIA 1997a – Irimia, Dumitru, *Gramatica limbii române*, Ed. Polirom, Iaşi, 1997

IRIMIA 1997b – Irimia, Dumitru, *Morfo-sintaxa verbului românesc*, Ed. Universităţii „Alexandru Ioan Cuza", Iaşi, 1997

MERLAN 2001 – Merlan, Aurelia, *Sintaxa limbii române. Relaţii sintactice şi conectori*, Ed. Universităţii „Alexandru Ioan Cuza, Iaşi, 2001

PANĂ DINDELEGAN 1999 – Pană Dindelegan, Gabriela, *Sintaxa limbii române. Partea I. Sintaxa grupului verbal*, Ed. Aula, Braşov, 1999[2]
SĂTEANU 1962 – Săteanu, Cornel, *Pentru un criteriu unitar în definirea părţilor secundare de propoziţie (definirea şi clasificarea atributelor)*, CL, VII, nr. 2, 1962, p. 351-362
STATI 1967 – Stati, Sorin, *Teorie şi metodă în sintaxă*, EARSR, Bucureşti, 1967
STATI 1972 – Stati, Sorin, *Elemente de analiză sintactică*, EDP, Bucureşti, 1972
ŞERBAN 1964 – Şerban, V. , *Curs practic de sintaxă a limbii române*, EDP, Bucureşti, 1964
ŞERBAN 1970 – Şerban, V. , *Sintaxa limbii române. Curs practic*, EDP, Bucureşti, 1970[2]
ŞUTEU 1983 – Şuteu, Flora, *Superlativul cauzal – component semantic al unei construcţii sintactice fixe*, LR, XXXII, nr. 5, 1983, p. 479-490
TOŞA 1977a – Toşa, Alexandru, *Restructurarea sintaxei*, „Vatra", [II], nr. 9, 1977, p. 6
TOŞA 1977b – Toşa, Alexandru, *Restructurarea sintaxei*, „Vatra", [III], nr. 10, 1977, p. 6
ZUGUN 1978 – Zugun, Petru, *Părţile de propoziţie*, CL, XXIII, nr. 1, 1978, p. 103-111

DIATEZA REFLEXIVĂ

Manuela SARAMANDU
Universitatea Bucureşti

Abstract: *Voice is one of the most controversial grammatical categories, a category that has been approached differently in point of definition, values, total or partial reception. The present paper aims at describing the reflexive voice in comparison with the way it is conceptualised by the Romanian Academy.*
Key-words*: grammatical categories, reflexive voice, Romanian Academy*

Diateza este cea mai controversată categorie gramaticală, apreciată diferit în toate aspectele ei: definiția, valorile, acceptarea totală sau parțială a sa. Toate aceste contradicții au fost datorate dificultății încadrării diatezei reflexive.

Al. Graur considera orice combinare a verbului cu pronumele reflexiv ca aparținând diatezei reflexive. Diateza întrunea, astfel, valori eterogene, definite semantic: *obiectiv,* reciproc, *dinamic, impersonal, posesiv, reflexiv-pasiv.* Cercetările ulterioare au eliminat din discuție reflexivul posesiv (integrat la diateza pasivă) şi dativul posesiv.

Dativul posesiv a fost scos din cadrul diatezei, fiind apreciat ca atribut al sunstantivului la care se raportează prin sensul său posesiv. Ulterior s-a demonstrat că, de fapt, dativul posesiv reprezintă amalgamarea a două grupuri sintactice – grupul nominal şi cel verbal – raportându-se atât la substantiv, cât şi la verb şi reprezentând o poziție sinctatică distinctă.

Diateza, în cele trei valori ale sale, era definită semantic, având în vedere ipostazele în care apare subiectul: cel ce face acțiunea (diateză activă), cel ce suferă acțiunea (diateza pasivă), cel ce face şi suferă acțiunea (diateza reflexivă).

În cadrul diatezei reflexive a fost separată, justificat, păstrarea independenței lexico-gramaticale a pronumelui reflexiv (*a se spăla*), de transformarea sa în morfem (*a se gândi*). Rezultă o contradicție între planul conținutului şi cel al expresiei. Valorile care se conformau definiției (identitatea subiect-obiect: *obiectiv* şi *reciproc*) nu aveau un morfem specific, în timp ce celelalte valori (*dinamic, eventiv, impersonal*), deşi eterogene între ele şi fără vreo legătură cu definiția diatezei reflexive, aveau în planul expresiei un morfem specific, provenit din gramaticalizarea pronumelui reflexiv.

Ecaterina Teodorescu acordă prioritatea conținutului, considerând că numai obiectivul şi reciprocul (*a se saluta, a-şi telefona*) alcătuiesc reflexivul, în timp ce *Gramatica Academiei* le consideră combinații sintaczice libere. În diateza reflexivă include *dinamicul*, *eventivul, impersonalul,* unde pronumele reflexiv nu poate fi înlocuit cu substantiv sau cu pronume personal deoarece a devenit marcă a acestei diateze. Se precizează însă caracterul lexical al *eventivului*, categorie ce include şi verbe la diateza activă. Şi Ecaterina Teodorescu menționează specificul de categorie semantică pentru *eventiv* şi *dinamic*.

Raportul de opoziție dintre activ şi posesiv este detaliat de Gabriela Pană Dindelegan, care menționează existența unui raport de transformare între cele două diateze

şi între cele două componente ale diatezei pasive. Este evidențiată astfel legătura dintre diateză şi tranzitivitate, ceea ce demonstrază caracterul sintactic al categoriei de diateză.

Având în vedere corespondența dintre diateza activă şi diateza pasivă, Mioara Avram propune să acceptăm numai aceste valori în categoria gramaticală a diatezei, cu precizarea că în sfera diatezei active se includ şi verbele însoțite de pronumele reflexiv, care uneori este analizabil sintactic, alteori este neanalizabil.

Noua ediție a *Gramaticii Academiei* defineşete diateza drept o categorie sintactică şi pragmatică, exprimând relația sintactică Verb-Subiect-Complement direct şi referirea pragmatică la Agentul-subiect (pentru diateza activă) şi la Pacientul-subiect (pentru diateza pasivă), dar şi la procesul însuşi, fără referire la actanți (pentru diateza impersonală). Rezultă astfel introducerea unei noi diateze – *diateza impersonală*. Fiind vorba de o categorie sintactică, valorile (pasivul şi impersonalul) se stabilizează prin *reorganizarea* structurilor sintactice. Pentru valorile de *activ* şi *pasiv*, transformarea structurilor se produce în cadrul verbelor tranzitive; pentru valorile de *activ* şi *impersonal*, reorganizarea se face în cadrul verbelor intranzitive. Diateza activă reprezintă termenul nemarcat al opoziției. Între componentele valorii pasive se realizează un raport de substituției între indicele pasiv (*fi*) şi cel reflexiv-pasiv (*se*), rezultând construcții echivalente sintactice.

Reflexivul este eliminat dintre valorile diatezei, întrucît el nu presupune o organizare sintactică diferită, ci păstrează neschimbată ierarhia sintactică a construcției active. Fac excepție reflexivul pasiv (încadrat la diateza pasivă) şi reflexivul impersonal (încadrat la diateza impersonală).

Trebuie specificat faptul că, prin această organizare teoretică, diateza nu afectează întraga clasă a verbului. Nu se includ, de pildă, verbele intrinsec impersonale (fără subiect sau cu subiect nonanimat), verbele obligatorii reflexive, verbele copulative.

Le detaşează construcțiile reflexive în care pronumele reflexiv rămâne o parte de vorbire distinctă, analizabil sintactic drept complement direct sau indirect. În această situație, pronumele intră în structuri opozabile, care, însă, nu presupun un proces de reorganizare ierarhică a structurii sintactice primare.

Considerăm că, având în vedere multitudinea şi varietatea construcțiilor reflexive, trebuie să introducem în discuție şi *conjugarea reflexivă* ca tip de flexiune care presupune prezența morfemului reflexiv.

Eliminăm din discuție verbele la diateza activă însoțite de pronumele reflexiv analizabil sintactic. Lăsăm deoparte dativul posesiv care aparține unei structuri ternare (verb-**clitic** pronominal-nume). Încadrăm în diateza activă şi verbele cu sens de reciprocitate însoțite de pronumele reflexiv *se bat, se cunosc* (unul pe altul), *îşi scriu, nu-şi scriu* (unul altuia).

Încercăm o descriere a verbelor cu utilizare nonsintactică, la care **cliticul** a devenit un comportament obligatoriu. E vorba de foarte numeroase verbe intranzitive, eterogene sintactic şi semantic, organizate în următoarele categorii:

1. *Verbe intrinsec reflexive* – folosite cu **cliticul** reflexiv obligatoriu: *a-şi bate joc, a se codi, a se crampona, a se erija, a se eschiva, a se hazarda, a se ivi, a-şi lua rămas bun, a se mândri, ase odihni, a se preta, a se ramoli, a se ruşina, a se strădui etc.*
2. Verbe reflexive având *acelaşi sens* cu corespondentul lor activ: *a se ascunde – a ascunde, a-şi aminti – a aminti, a se consola – a consola, a se dezgheța – a dezgheța, a se face de râs*

– a face de râs, a se grăbi – a grăbi, a se îmbogăți – a îmbogăți, a se îmbolnăvi – a îmbolnăvi, a se lovi – a lovi, a se mira – a mira, a se plimba – a plimba, a se umfla – a umfla etc. Prezența morfemului reflexiv schimbă regimul de tranzitivitate al verbelor active.

Verbele reflexive dau impresia că permit substituția **cliticului** reflexiv prin substantiv sau pronume personal . De fapt, la verbele de la diateza activă (tipul *a spăla*), pronumele reflexiv, fiind analizabil sintactic, permite această substituție, ca şi reluarea sau anticiparea sa: *spăl maşina, o spăl, mă spăl, mă spăl pe mine*. La verbele reflexive, numai corespondentul activ permite sunbstituția (*plimb copilul, îl plimb*), în timp ce verbul reflexiv nu permite nici substituția, nici reluarea sau anticiparea.

3. Verbele reflexive, *diferite ca sens* de corespondentul său activ: *a se afla – a afla, a se apuca – a apuca, a se aştepta – a aştepta , a se chiorî – a chiorî, a-şi da seama – a da seama, a se duce – a duce, a se exprima – a exprima, a se plânge – a plânge, a se pricepe – a pricepe, a se purta - a purta, a-şi reveni – a reveni, a-şi rțde – a râde, a se uita - a uita etc.* Cliticul are rolul lexical de a diferenția semantic cele două forme.

4. Verbe reflexive cu *sens uşor modificat* față de corespondentul activ. Cliticul are de asemenea, un rol lexical: *a se aşeza – a aşeza, a se gândi – a gândi, a-şi imagina – a imagina, a se îngălbeni – îngălbeni, a se jeli – a jeli, a se juca – a juca, a se numi - a numi, a se ruga - a ruga, a se teme – a teme etc.*

5. Verbele reflexive au *variante active* aflate în raport de variație liberă cu formele reflexive: *a se boci – a boci, a se coborî – a coborî, a se hotărî – a hotărî, a se jura – a jura, a se vrea – a vrea, a se porni – a porni etc.*

Cliticul reflexiv este, de obicei, un formant al unei variante populare, rolul său fiind mai mult stilistic.

Calitatea de morfen a cliticului reflexiv este mai clară la primele două categorii şi mai slabă la ultima categorie de verbe. La celelalte categorii (3,4) calitatea de morfem gramatical se combină cu cea de morfem lexical.

Nu am luat în discuție sensurile verbelor, stratul lexical căruia aparțin structura de locuțiune, clasa (verb predicativ sau copulativ), tipul cliticului (de dativ sau de acuzativ) – criterii nerelevante din cauza membrilor foarte eterogeni ai fiecărei categorii. De asemenea, construcțiile verbelor sunt foarte diferite: *a se apuca de – a apuca, a se aştepta la – a aştepta* (pe)*, a-şi da seama de – a da seama, a se lăsa de – a lăsa, a se ocupa cu - a ocupa, a se plânge de - a plânge, a se pricepe la - a pricepe, a-şi râde de - a râde, a se uita la – a uita, a se folosi de - a folosi, a se gândi la - a gândi, a se ruga de - a ruga pe, a se teme de – a teme pe, a-şi uita de – a uita.*

Câteva verbe intrinsec reflexive (*a se cădea, a se cuveni, a se întâmpla, a se însera, a se înnopta*) au un sens impersonal care nu este impus de cliticul reflexiv, ci de restricția combinatorie cu poziția de subiect. Totuşi, credem că este convenabil să le încadrăm în categoria verbelor reflexiv – impersonale, cu precizarea acestui comportament.

În concluzie, fie şi din motive didactice, se impune atestarea *conjugării reflexive* ca *structură* frecventă în flexiunea verbală.

Note

1. Valeria Guțu Romalo, *O problemă controversată în gramatica românească: diateza*, LL 1972, 1 p. 12-22
2. Al. Graur, *Les verbes réflechis en Roumain, BL VI, 1938, p. 42-89*

3. [Gramatica Academiei], ed. a II-a, Bucureşti, 1963, I, p. 141 – 144
4. Gabriela Pană Dindelegan, *Teorie şi analiză gramaticală*, Bucureşti, 1992, p. 122 – 124
5. Ecaterina Teodorescu, *Reflexiv şi pronominal*, LR XIV, 1965, 5, p. 545 – 553
6. Idem, p. 209
7. Gabriela Pană Dindelegan, *Tranzitivitate şi diateză,* SCL XVIII, 1967, 1, p. 15 ş.urm.
8. Caracterul de categorie sintactică al diatezei este menționat şi în *Structura morfologică a limbii române* (de Iorgu Iordan, Valeria Guțu Romalo, Alexandru Niculescu), Bucureşti, 1967, p. 192
9. Mioara Avram, *Gramatica pentru toți,* Bucureşti, 1986, p. 158
10. *Gramatica limbii române*, Bucureşti, 2005, I, p. 480 – 482
11. Gabriela Pană Dindelehan, *Teorie şi analiză gramaticală*, p. 73

CUVINTE NOI ÎN DOOM 2005-LITERA A
-ETIMOLOGIE, INFLUENȚĂ, CREATIVITATE-

Anamaria SĂNDULESCU
Universitatea din Piteşti

Résumé : *La situation des mots introduits dans le DOOM 2005 prouve l'interrelation langue-société. La structure actuelle du vocabulaire reflète la tendance de la langue à évoluer vers un caractère moderne et international. En observant les mots nouveaux, on constate la préférence pour certains éléments de dérivation (les affixes néologiques comme les suffixes* ***–ism, -iza, ist,*** *etc, les préfixes savants* ***aero, ante, agro,*** *etc.) et de composition (selon les modèles français ou anglais et par des procédés spécifiques à langue littéraire ou aux langages spécialisés), le développement des méthodes d'enrichissements du vocabulaire, les emprunts et les calques linguistiques (****apa plata, arierplan****). On observe aussi des expressions entrées dans le langage international, communes pour toutes les langues romanes et non - romanes.*
Mots-clés: *composition, dérivation, emprunt*

Este bine cunoscut faptul ca, pe de o parte dezvoltarea tehnicii duce la aparitia noi, care se cer denumite, iar pe de alta parte, perfectionarea, explozia mijloacelor de comunicare-radioul si televiziunea, presa scrisa- duc la generalizarea termenilor noi. Daca privim cu atentie stilul publicistic al limbii romane actuale, se observa locul important pe care il ocupa neologismele: orice text din stilul tehnico-stiintific, administrativ sau publicistic nu se poate impune decat ca "romanic", fie pentru ca se identifica originea latina a cuvintelor vechi romanesti, fie pentru ca exista un mare numar de termeni neologici identici sau asemanatori cu cei din latina literara, franceza sau italiana, adesea engleza si germana. In limba romana actuala terminologia stiintifica si tehnica se afla intr-un accentuat proces de innoire si imbogatire.

Asa cum apreciaza Eugen Simion in prefata la DOOM2005, acesta este o lucrare mult asteptata de marele public, necesara, utilizata ca unica sursa pentru aplicarea normelor in domeniul ortografiei limbii romane, tocmai datorita acestei adevarate "explozii" de imprumuturi din limbile moderne, mai mult sau mai putin justificate. Astfel, pe langa cele 3500 de cuvinte din DOOM1 la care s-a intervenit in scopul adaptarii normei academice la uzul curent al generatiei medii de intelectuali din capitala, DOOM2 insereaza si cca 2500 de cuvinte noi, elemente nou introduse, avand in fata*, unele fiind anglicisme, frantuzisme, italienisme, si latinisme culte, folosite astazi abuziv de anumiti vorbitori, cu mai multe variante si nerecomandate, de tipul: a accesa, acquis, airbag, all right, broker, dealer, jacuzzi, play-back etc, alaturi de numeroase elemente din terminologia sportiva sau din tehnologiile avansate intrate in viata autohtona. Alaturi de aceste neologisme care au patruns mai ales prin mass-media, sunt inregistrate si cuvinte noi, create prin procedeele interne de imbogatire a vocabularului specifice limbii romane: derivarea, compunerea, conversiunea si alte mijloace mixte: abatesa, accedere, accizare, ACTH, a acutiza, adidas "pantof", Adidas

"firma", a adjectiviza(re), ADN, aeroambulanta, aeroduct, AGA, albaiulianca, alba-neagra, Alzheimer, andropauza, antidrog, antidoping, aurolac etc.

Ceea ce se observa de la inceput este faptul ca din aceste 2500 de cuvinte noi, cele mai multe nu sunt neologisme, ci formatii interne neologice.Astfel, noul DOOM aduce in plus fata de DOOM1 cuvinte titlu noi care cuprind imprumuturi din engleza, cuvinte provenite din abrevieri **ADN, ASLO,** nume proprii care trebuia sa fie puse in legatura cu substantive comune : Acropole-acropola, Adonis-adonis, Apolo-apolo etc.

Ne-am propus realizarea unui studiu-sondaj pentru litera **A** din noul DOOM tocmai pentru a surprinde trasaturile caracteristice ale limbii romane actuale in evolutia sa in directia modernizarii si internationalizarii, atat sub aspectul procedeelor interne, cat si al imprumuturilor.

1. Clasificarea cuvintelor noi intrate in DOOM se poate face, in primul rand, in functie de originea lor, dintr-o perspectiva diacronica, desi exista numeroase imprumuturi neologice cu etimologie multipla, care ar putea proveni din mai multe limbi(latina savanta, italiana, germana, si, intr-un procent covarsitor, franceza ; de remarcat ca in ultimele decenii se constata tendinta tot mai accentuata de a apela la termeni din limba engleza). " Dupa 1989, romana utilizeaza frecvent, chiar in comunicarea curenta, anglicisme din domeniul socio-economic sau politic"(DSL, 2001).

Avand in vedere bogatia de forme constatate, se pot clasifica din punct de vedere etimologic, in urmatoarele doua categorii :

a) cuvinte cu o singura forma si cu etimologie unica : **abatesa (it.), abiogen, accede, acciza, acetofan, acidifica, acrilic, acquis (fr.), agreement, airbag (engl.), africanistica, acvaristica (germ.) etc**.
b) neologisme cu o singura forma si cu etimologie multipla : **activ (lat, fr, rus.), acutiza, adamantina, alfabetar, alofon (fr. si engl.), afluire (lat. si fr.) etc.**

Privind din perspectiva mijloacelor interne de imbogatire a vocabularului se constata o mare disponibilitate catre derivare si compunere.

2. Derivarea cu afixe se caracterizeaza prin mentinerea pe primul loc-ca importanta cantitativa si calitativa-a sufixarii si printr-o inmultire remarcabila a derivatelor cu prefixe. In ambele situatii, cele mai productive afixe sunt neologice.

2.1 Sufixarea ramane cel mai important procedeu intern de imbogatire a vocabularului, desi acest fapt fusese contestat in anii '60 de Florica Dimitrescu care semnala trecerea la un nou tip structural , de la derivare la compunere.

In cazul sufixelor morfeme cu un caracter mai abstract decat al prefixelor, se observa tendinta ca sufixele traditionale sa fie inlocuite cu cele neologice, cu caracter international. Multe asemenea sufixe, foarte utilizate in limbile moderne, provin din greaca veche, de unde au intrat in latina si apoi in limbile romanice si in alte limbi neromanice :

-gr. Issa>lat. Issa>fr. esse,it.-esa, rom.-easa, -esa ;

-gr. isein>lat. issare si izare> fr.-iser, it.-izzare, sp.-izar, rom-iza(re),germ.-isieren, engl.-ise,-ize;

-gr.-ismos>lat.-ismus>fr-isme,sp,it-ismo, rom-ism, engl-ism, germ.-ismus, rus.-ism;

-gr.-istis>lat.-ista>fr.-iste, it-ista, rom-ist, engl-ist, germ.-ist, rus-ist;

-gr.-icos>lat.-icus >fr-ique, it-ico, sp.-ico, rom.-ic, engl.-ic etc.

In acelasi timp se cunoaste faptul ca un mare numar de sufixe grecesti a fost adoptat de terminologia stiintifica si tehnica moderna, mai ales in terminologia medicala.

Observand cu atentie cuvintele noi introduse in DOOM 2005 la litera **A** (lucru valabil de altfel pentru intregul sistem), se constata ca limba romana moderna manifesta o deosebita preferinta pentru sufixe neologice ca –**aj, -al, -ic, -ism, -ist, -iza,** foarte productive, atat ca formatii propriu-zise romanesti, cat si ca imprumuturi din franceza si din italiana sau, mai nou, din engleza.

Se constata preponderenta urmatoarelor tipuri de sufixe :

-substantivale : **-esa** (abatesa), **-ism** (anistorism, avangardism, anglo-americanism), si corelativul sau **–ist(a)** pentru nume de agent (africanista, americanista, automatista, autostopist(a) ; **-istic(a) (**anglistica, africanistica, americanistica) ;

-adjectivale : **-bil** (antologabil, afebril), **-al** (afixal, agroindustrial, ambiental, antigripal, antiviral, aerospatial, avocatial) ;**-itic** (agabaritic) ;

-verbale :**-iza** (acciza, acutiza, adjectiviza, adverbializa, aluminiza, ambiguiza, aneantiza, antipatiza) ; de la aceste verbe se formeaza numeroase substantive cu sufixul abstract –**re** (accizare, acutizare, adjectivizare, adverbializare etc.).

Dintre sufixele vechi romanesti se creeaza derivate cu caracter denotativ in –**ar** (alfabetar), **-or** (aranjor), **-a** (accesa, acidifica, angoasa, antologa, aronda, atentiona, audita, autopsia), **-i** (aflui).

Sub aspect stilistic, efectul de surpriza asupra receptorului este mai puternic in situatiile cand derivatul realizeaza un contrast intre un sufix vechi si un cuvant neologic sau invers : aplaudac, arapila, aurolac, autist etc.(sufixul **ac** este un sufix cu o conotatie peiorativa, vechi si popular din slv. cu o productivitate foarte redusa.

Prefixarea a inregistrat o crestere constanta in ultimele decenii ;ea este evidenta daca observam mai ales stilul tehnico-stiintific si cel publicistic. O mare importanta pentru limbile romanice si pentru imprumuturile din limba romana o au prefixele savante sau elementele de compunere tematica provenite din greaca sau latina, intalnite cu forme asemanatoare in toate limbile moderne. Datorita capacitatii lor de a forma serii ele intaresc sentimentul prefixarii, chiar daca, lingvistic, nu se incadreaza aici : **aero, ante, agro, arhe, andro, antropo etc.**

Intre prefixele neologice « la moda », mai ales dupa 1989, predomina cele negative ; astfel, numeroase derivate adjectivale si substantivale cu sens negativ, formate pe teren romanesc contin prefixul **anti- (antiaeriana, antialergic, antiapoplectic, antiarta, antiartistic, antibacterian, ie, anticriza, anticultural, antidepresiv, antidoping, antifurt, antidrog, antiglont, antiinflationist, antiliteratura, antimafia, antiseismic, antitabagic, antiterorist etc.).** Productiv se dovedeste si prefixul privativ **a- : afebril, afixal, agabaritic, aneantiza etc.**

Derivarea regresiva, mai slab reprezentata decat derivarea cu afixe,este la originea unor termeni ca **(a) adecva<adecvare, alergolog<alergologie, anatomopatolog<anatomopatologie, antologa<anthologie,** obtinandu-se dupa cum se poate constata, fie verbe din substantive, fie substantive din substantive.

Concluzia care se impune este ca imprumuturile derivative apar in limba cu o mare frecventa ca morfeme detasabile din lungi serii de cuvinte care au patruns in perioadele de

intare masiva a imprumuturilor, folosite ulterior in realizarea unor formatii noi, de la teme variate, mai ales neologice.

3. Numarul foarte mare de elemente obtinute prin compunere consolideaza observatiile privind cresterea considerabila a ponderii procedeului in limba romana actuala. Sporirea numarului cuvintelor compuse s-a realizat dupa modele straine, din franceza si/sau engleza, prin procedee proprii limbii literare sau limbajelor specializate.

Compusele studiate se realizeaza prin diverse tipuri de raporturi sintactice:a)hipotaxa sau subordonarea; b) parataxa sau juxtapunerea; c) abrevierea. Astfel,prin hipotaxa, observam formarea unor compuse de tip adjectival :alb-albastru, alb-argintiu, albastru-azuriu, albastru-deschis, alb-galbui, alb-negru, ascutitunghic etc. Parataxa sau coordonarea prin juxtapunere, este un procedeu specific compunerii moderne ; ea se realizeaza intre substantive , adjective, adverbe : alaltaieri-dimineata, alaltaieri dupa-amiaza, alaltaieri-noapte, alaltaieri-seara, alba-neagra, anglo-normand, albaiulian, Austro-Ungar, Alba-Iulia etc.

Compunerea savanta (cu prefixoide si sufixoide) a patruns in limba romana sub impactul stilului tehnico-stiintific si al unor modele cu circulatie internationala, atestate si in limba franceza. Majoritatea compuselor de acest tip apartin unor terminologii si reprezinta imprumuturi sau calcuri.Dintre compusele realizate pe teren romanesc, cele mai numeroase contin prefixoidele **aero-, agro-, audio-, auto-, auto-, acva- etc. :**

Acva- : acvaplanare, acvanaut, acvaristica ;

Aero- : aeroambulanta, aerobuz, aerodinamicitate, aeroduct, aerogen, aeroportuar, aerospatial etc ;

Agro- : agroalimentar, agroindustrial, agroturism ;

Antropo- : antropogenetic, antroponim ;

Auto(<fr. Auto-)="de la sine", "prin mijloace proprii": **autoacuza, autoamagi, autocolant, autocopiativ, autodenunta, autodepasi, autoeduca, autointitula, autoironie, automedicatie, autoproclama, autopropulsa, autotaxare etc ;**

Auto- : autostopist, autotren etc.

Compusele cu sufixoide sunt mult mai putin numeroase : **abdominalgie, alergologie, anatomopatologie, apendicectomie.**

Abrevierea, ca modalitate speciala de manifestare a compunerii, este realizata prin cuvinte din limbajul tehnico-stiintific sau din limbajul comercial si politic-administrativ :

-siglele (compuse formate din literele initiale ale unui grup sintactic mai mult sau mai putin stabil) : ACTH, ADN, AGA, ASLO ;

-acronime (compuse create din silabe sau fragmente de cuvinte) :aprozar-apro(vizionare)+zar(zavat) ;

-procedeul trunchierii este atestat prin forma **afro**, cu circulatie internationala ; el a devenit adjectiv invariabil sau –prin schimbarea valorii gramaticale- adverb ; de asemenea, substantivul **antitero** provenind din adjectivul **antiterorist,** apare de obicei ca adjectiv invariabil : »trupe antitero ».

4. Conversiunea, desi un procedeu mai putin productiv pentru limba romana, este reprezentata aici mai ales prin adjective substantivizate : **audiovizual, antiglont, activ, antialergic, antibronsitic, antidepresiv etc.**

5. O mentiune aparte trebuie facuta pentru cuvintele intrate in limba romana prin calc lingvistic ; astfel se explica aparitia unor termeni precum :a anclansa, ambliop, angro, apa minerala, apa plata, arierplan, dupa modele din franceza.Numarul formatiilor calchiate este insa mult mai mare ; ele sunt percepute de vorbitorul roman nespecialist , datorita caracterului lor analizabil, drept creatii interne :antidepresiv, antiglont, antifurt etc.

Intalnim in analiza cuvintelor noi din DOOM 2005, in ceea ce priveste dinamica sensului, utilizarea unor nume proprii pentru denumirea generica a unor clase de obiecte, fenomen cunoscut sub numele de **antonomaza :adidasi »pantofi de sport »** fata de **Adidas »firma,marca » ;adonis »tanar frumos »** fata de **Adonis »zeu » ; airbus »tip de avion »** fata de **Airbus »firma, marca ».**

Se constata ca in scrierea unor neologisme neadaptate, patrunse mai ales din limbile franceza, engleza si italiana, ba chiar si din germana, a unor nume proprii straine si a derivatelor lor, limba romana s-a imbogatit cu sunete si litere noi : **acheuleean (cheu** pronuntat **so), afrikaander (**pronuntat **africander), Airbus (**pronuntat englezeste **erbas**), **Alzheimer(althaimar), Ampere, Angstrom, Aufklarung(aufclerung), aubada (**pronuntat frantuzeste **obada).**

Numeroase nume proprii se regasesc printre cele 353 de cuvinte noi introduse in noul DOOM la litera A ; este vorba despre substantive proprii care fie trebuiau relationate cu substantive comune inregistrate in dictionar, fie fusesera normate in anexele DOOM1 sub o forma susceptibila. Apar astfel : Acropole, Adonis, Adormirea Maicii Domnului (sarbatoare), Afganistan/afghanistan, Aheron/Acheron, Albion, Alzheimer, Amalteea, America, Amfitrion, Amhara, Ampere, Angstrom, Anonymus, Apostolul, Arcasul, Argus, Arlecchino, Atlas, Atotputernicul, Austro-Ungar etc.

Un aspect de stricta actualitate din domeniul lexicului limbii romane il constituie avalansa de anglicisme care ne-au invadat in ultimele decenii, mai ales in urma deschiderii granitelor sociale si culturale catre influentele din Occident.Numarul continua de altfel, sa creasca intr-un ritm accelerat ; intalnim deci, la litera A : **advertising** « publicitate », **agreement** « acord financiar/comercial », termeni din domeniul economic, comercial si al profesiilor ; ele detin o pondere insemnata in textele din limbajul publicistic, desi reprezinta imprumuturi inutile, nemotivate decat prin conotatii negative, tinand de un anumit « snobism » lingvistic ;**afikaander, aftershave, airbag, airbus**-sunt termeni necesari, care prezinta anumite avantaje in comparatie cu echivalentele din limba romana ; sunt termeni de specialitate care nu au echivalente romanesti, deoarece denumesc realitati aparute recent in diverse domenii ale tehnicii ; acesti termeni au si avantajul de a da un caracter international limbii.

Spre deosebire de DOOM1, noul dictionar cuprinde un numar mare de substantive, locutiuni adjectivale si adverbiale preluate din limbile latina, italiana si franceza si insusite ca atare de vorbitorii limbii noastre ; frecventa cu care apar in vorbirea curenta, faptul ca presiunea oralului asupra scrisului este un fenomen specific limbii romane, motiveaza includerea lor in lucrare.Intalnim astfel :

-ab initio, addendum, alma mater, angor, angor pectoris, apud, axis mundi, preluate din **l**atina **;**

-acquis, aide-memoire, a la, a la carte, a la grecque, a la longue, a la russe, art deco, imprumutate din limba franceza **;**

-allargando, allegro assai, allegro ma non tropo, al segno, alto, constructii preluate din limba italiana si utilizate mai ales in domeniul muzical.

Dupa cum se poate usor observa toate sunt expresii intrate in limbajul international, comune tuturor limbilo moderne romanice si neromanice.

Situatia noilor cuvinte introduse in dictionar este o dovada in plus a interrelationarii dintre limba si societate : marile schimbari produse in viata societatii inseamna la fel de mari modificari in viata limbii, la nivelul formelor de exprimare lingvistica, mai ales la nivelul vocabularului.O asemenea perioada de efervescenta inseamna o intensa creativitate la nivel lexical , pornind de la cuvinte deja existente, si o mare disponibilitate pentru imprumuturi.Structura actuala a vocabularului, asa cum se poate deduce ea din scurta analiza efectuata pentru litera A, reflecta tendinta limbii de a evolua spre un caracter modern si international, alaturi de celelalte limbi moderne. Preferinta pentru anumite elemente de derivare si compunere, dezvoltarea unor mijloace de imbogatire a vocabularului (compunerea, abrevierea), imprumuturile si calcurile, sunt tendinte care se pot observa in diverse limbi , dovada faptului ca limba se poate adapta unor conditii noi, ca nu este fixata in tipare inflexibile.

Bibliografie

Bidu -Vrânceanu,A,(colectiv), *Dicţionar de ştiinţe ale limbii*, Nemira, 2001

Mocanu, Marin, Bănică, Gh., *Limba română contemporană. Vocabularul*, Ed. Universităţii din Piteşti, 2004

Stoichiţoiu-Ichim, Adriana, *Vocabularul limbii române actuale. Dinamică. Influenţe. Creativitate*, All, Bucureşti, 2001

LUCRĂRI DE POPULARIZARE A ŞTIINŢEI ALCĂTUITE ÎN TRANSILVANIA ÎN JURUL ANULUI 1800

Liliana SOARE,
Universitatea din Piteşti

Abstract: *In Transylvania, the diffusion of knowledge became an important element in a cultural program worthy of the ideology of the 18th century. Cultural betterment, the enlightenment of the masses involved the cultivated stratum of society in spreading culture more widely. The Romanian intellectuals' writings are published as agrotechnical works, as school textbooks or as popular writings meant to disseminate science among people. The contribution of the Romanian scholars, representatives of the Enlightenment, to setting up a Romanian economic and scientific literature was substantial. Their activity of translating and adapting foreign literature in different fields (economy, medicine, science – mathematics, physics, geography etc.) may be regarded as a process of integrating Romanian culture under Enlightenment influences, of assimilating European values based on national traditions.*
Key words*: Enlightenment, popularization texts, science fields, science dissemination*

Majoritatea cercetătorilor au subliniat rolul extrem de important jucat de iluminism în formarea şi evoluţia ideilor prezente în Transilvania şi, implicit, contribuţia Şcolii Ardelene la declanşarea renaşterii naţionale şi lingvistice în ţările române[1]. Trecerea de la umanism la iluminism apare ca un proces al cărui cea mai importantă componentă este tendinţa de laicizare a culturii, sesizabilă încă de la începutul secolului al XVIII-lea în orientarea deliberată a actului cultural în conformitate cu „folosul de obşte"[2]. Preponderenţa pe care o are, spre sfârşitul acestui secol, cartea laică, în raport cu tipăriturile religioase, este definitorie pentru delimitarea netă care se face între cele două planuri, pentru orientarea către profan, în deplin acord cu ideile iluministe[3]. Procesul de laicizare a culturii, creşterea producţiei editoriale româneşti corespunde unui interes activ al cititorilor[4].

Secolul al XVIII-lea, secol de expansiune a cunoaşterii, aduce şi în spaţiul cultural românesc o preocupare insistentă pentru domeniul ştiinţelor. Direcţiilor importante ale iluminismului: istoriografia, filologia şi filozofia, li se alătură o nouă literatură, învederând disponibilităţi reale de comunicare cu societatea. Dialogul cultură-societate are loc sub semnul luminării poporului. Astfel, trecerea de la creaţia savantă la una orientată spre nevoile imediate ale societăţii, preocuparea pentru o literatură de mai largă circulaţie, spre produsele „minore", de tipul literaturii de colportaj, reprezintă o transpunere în fapte a idealului iluminist al realizării fericirii prin cultură[5].

Primul manifest programatic este reprezentat de prospectul *Vestirilor filosoficeşti şi moraliceşti* din 1795, periodic al „Societăţii filosoficeşti a neamului românesc în Mare Prinţipatul Ardealului", organizaţie ce reunea personalităţi ale vieţii publice din toate provinciile. Programul cultural enciclopedic, lansat sub semnul idealului iluminării, puncta priorităţile culturale ale epocii. În spiritul raţionalismului iluminist, programul preconiza cultivarea ştiinţelor în limba română, prilej de *polire* a limbii: „Dumneavoastră, dară…carii doriţi a vă deprinde în sporiul acestor următoare ştiinţe,

iată că, din râvna unor patrioți ai neamului rumânesc, crescuți în deprinderea theorii fisiceşti şi filosofeşti ce cuprinde în sine cursul ceriului, gheografiia, care arată părțile lumii şi cuvintează despre vestitele ceteți şi oraşe, râsipite pre rotogolul pământului, şi alte ştiințe spre folosul economii, cum sânt şi manufacturile neguțătoreşti, ne-am deşteptat spre acest vrednic scopos, să culegem rodurile acestor desfătătoare ştiințe şi adunându-le ca într-o legătură de finice în limba prevestitului neam rumânesc, să le închinăm inimilor celor iubitoare de muse filosofeşti…"[6]. Pornind de la ideea cultivării limbii prin exersarea acesteia în ştiințe, programul preconiza apariția unor lucrări extrem de diverse, precizând că „ştiințele vor fi, cu rânduială, typărite…adică părțile filosofeşti usebite de Theologhiia moralicească…"[7]. Această precizare „indică gradul avansat de laicizare a preocupărilor cărturăreşti într-o epocă de elaborare şi organizare a Luminilor. Cele mai multe dintre manifestele ce-i succed abordează unul sau câteva aspecte ale programului luminării, cu tendințe vădite de specializare, pe fondul diversificării preocupărilor cărturăreşti şi al autonomizării domeniilor"[8].

În Transilvania şi Banat a existat un cadru propice dezvoltării şi modernizării culturii naționale, creat prin unirea unei părți a bisericii ortodoxe cu biserica Romei şi prin reformele şcolare şi administrative, în spiritul filozofiei luminilor, ale imperiului habsburgic, promovate de împărăteasa Maria Tereza şi, ulterior, de Iosif al II-lea, reforme de care au beneficiat şi românii. În urma reformelor şcolare dintre 1774-1790 s-au înființat numeroase şcoli elementare în limba română, precum şi şcoli de pregătire a dascălilor, pentru care s-au tradus şi alcătuit manualele necesare, prin efortul primilor directori ai şcolilor naționale: Teodor Iancovici pentru şcolile sârbeşti şi româneşti neunite din Banat, Gheorghe Şincai pentru şcolile românilor greco-catolici şi Dimitrie Eustatievici Braşoveanul pentru şcolile românilor neuniți din Transilvania.

Interesul oficial față de organizarea învățământului elementar, față de subordonarea acestuia rațiunilor de stat s-a asociat cu contribuția reprezentativă a iluminiştilor români în domeniul publicării de manuale. Dacă „până în secolul al XVIII-lea nu se poate vorbi de o literatură didactică propriu-zisă"[9], ulterior, datorită reformelor educaționale şi programului iluminist de culturalizare a maselor, aceasta ajunge să fie bine reprezentată, fiind parte componentă a procesului de secularizare a învățământului[10]. Orientarea realist-ştiințifică a învățământului se poate urmări nu numai la nivelul accentuării caracterului ştiințific al manualelor[11], ci şi la cel al editării unor lucrări de popularizare a ştiinței, dintre care unele erau destinate şi uzului şcolar[12].

Ca urmare a unei politici consecvente de trezire a interesului pentru cultivarea rațională a pământului[13], se tipăresc o serie de cărți agrotehnice, de orânduiri sau „povățuiri" ale guvernului vienez. „Pentru a îndruma țărănimea pe calea unei agriculturi raționale, statul ia măsuri de a tipări şi a răspândi cât mai multe *broşuri cu sfaturi agricole* pentru țărani, scrise pe înțelesul poporului…Unele dintre aceste broşuri erau traduse din limba germană sau din limba sârbă, altele din prelucrări ale unor cărți apărute în limbile amintite, dar au existat şi broşuri scrise chiar de cărturari români"[14]. Pe lângă broşurile cu caracter economic, ce conțin îndrumări pentru cultivarea rațională a pământului, se acordă o atenție sporită şi lucrărilor care aparțin unor domenii ştiințifice variate. S-a observat ca acestea răspund unor nevoi intelectuale diverse (lucrărilor de popularizare sau de tip didactic le stau alături opere ştiințifice autentice) şi aparțin predominant practicii ştiințifice (fără a fi însă absente lucrările teoretice, de regulă descriptive)[15].

2. Şcoala Ardeleană nu se limitează la cei patru reprezentanți de frunte şi nici la cele două domenii importante pe care le-a ilustrat: istoria şi filologia. Mişcarea ardeleană include numeroşi cărturari, uniți de idealuri iluministe comune. Prin opera lor

de popularizare, situată pe liniile esențiale ale iluminismului, aceştia au contribuit la o răspândire fără precedent a ştiinţei de carte în societate. Cărturarii ardeleni şi-au îndreptat atenţia asupra domeniului ştiinţelor, considerându-l necesar pentru progresul societăţii româneşti.

Concepţia iluministă despre învăţătură ca mijloc de creare a progresului social se desprinde din toate scrierile reprezentanţilor mişcării ardelene. Astfel, Gh. Şincai afirmă: „…precum şi la alte neamuri, aşa şi la români se se rădice şcoale, în care se se învaţe toţi pruncii în limba sa a ceti, a scrie, a numera sau arithmetica şi învăţătura creştinească, ca se poată fieştecarii dintră dânşii fi nu numai buni fii ai patriei sale, ci şi adevăraţi creştini…”[16]. Naum Petrovici subliniază rolul şcolii şi necesitatea modernizării metodelor de predare, într-o epocă în care se mai practicau încă vechile metode scolastice: „…mulţi se află, carii remân lipsiţi de methodul, măcar că acela nu se poate zice method. Mulţi socotesc cum că o întocmire noao a shoalelor ar fi păgânătate şi blăstem pre capul lor. Eu pentru toţi aceia nu scriu, şi nice va putea cineva scrie pentru dânşii”[17]. Pentru Damaschin Bojincă, cele mai eficiente mijloace de realizare a progresului social sunt însuşirea ştiinţei şi difuzarea culturii în mase. Cultura sau luminarea („adecă păşirea şi sporiul întru sciinţe”) „îmbunătăţeşte, înfrumseţează şi măreşte sufletul omului”; „unde înfloreşte odată cultura, acolo pere superstiţia; aşijderea decsântăturile, fărmăcăturile şi mincinoasele vrăjitorii se sting”; „sciinţele, care prin ţinerea aminte se păstrează, numai prin luminare se aduc spre folosul omului, apoi luminarea acăşună[18] virtute, moralitate şi buna orânduială a circonstanţelor, care sunt îndreptate spre bunanorocire”[19]. Rolul şcolii şi al ştiinţelor în educaţie este subliniat şi de C. Diaconovici-Loga. În concepţia cărturarului bănăţean, progresul societăţii este asigurat de dezvoltarea ştiinţei: „…împărăţiia prin arme se întăreşte, iar prin ştiinţe şi măestrii se fericeşte”[20]. Mai mult, Diaconovici-Loga schiţează un proiect de emancipare naţională, de luminare a poporului prin intermediul culturii: „Bărbaţi învăţaţi trebue să aibă neamul cel ce pofteşte să se cunoască că este om; după aceasta, şcoli, apoi cărţi, că numai aceste trei sânt tot capul lucrului, de a se putea lumina neamul”. În acest proces se porneşte de la temelia naţiunii: „…ne mai trebuesc şcoli şi prin sate, înzăstrite cu toate cele de lipsă”[21]. Acest deziderat nu se poate realiza decât prin intermediul limbii naţionale: „apoi, zic, tocmai în limba maicii să ne luminăm, că putem, cum au putut şi alte neamuri care până n-au început aşa, erau şi ele întunecate”[22].

De fapt, „asocierea limbii şi naţiunii într-un raport de intercondiţionare, reprezintă deja o constantă în mentalitatea iluministă, o componentă a noului concept de naţiune, în curs de elaborare”[23]. Pentru cărturarii ardeleni, îmbogăţirea fondului lexical este în deplin acord cu progresul cunoaşterii, reprezentând un act de patriotism[24]. Difuzarea ideilor iluminismului european, luminarea maselor prin difuzarea culturii occidentale, a latinei şi a limbilor romanice, toate se fac cu scopul declarat de „a da oarece cunoştinţă neamului cel rumânesc carele până acum nici atâta cunoştinţă de neamul său nu are”[25].

3. Tratatele de istorie şi filozofie, adresându-se intelectualităţii române şi străine, nu erau accesibile oamenilor simpli. Prin urmare, „pentru aceşti oameni era necesară o altă literatură, care trebuia creată în grabă, prin traduceri, compilaţii, prelucrări sau scrieri originale. În această direcţie se concentrează vreme îndelungată eforturile celor mai mulţi dintre cărturarii Şcolii Ardelene”[26]. Funcţia de cenzor la tipografia budană, pe care au avut-o S. Micu, Gh. Şincai şi P. Maior, le-a oferit acestora posibilitatea de a pune în aplicare întregul program teoretic al iluminismului românesc. Astfel, activitatea desfăşurată de corifeii mişcării ardelene a făcut ca, timp de 20 de ani, tipografia din Buda să devină un centru extrem de important pentru răspândirea culturii româneşti [27].

Cărţile de economie sunt primele care apar, ca o consecinţă a campaniei de propagandă în rândurile ţărănimii, fiind, în majoritatea lor, traduceri dau adaptări ale unor tratate franceze şi germane[28]. Scrierea care pune bazele literaturii economice aparţine medicului I. Piuariu-Molnar, intitulată *Economia stupilor*, tipărită la Viena în 1785[29]. Următoarea scriere care apare este o traducere a lui I. Budai-Deleanu, făcută din germană, intitulată *Învăţătură pentru sămănătorii de tăbac din Bucovina,* Liov, 1793[30]. În 1804, apare la Lemberg o broşură al cărei traducător a rămas necunoscut, *Învăţătură despre sămănarea inului, pentru Bohemia, Moravia şi Silezia.* În 1806 apar la Buda *Povăţuire către economia de câmp* a lui Gh. Şincai. şi *Povăţuire către economia de câmp pentru folosul şcoalelor din Ţara Ungurească şi din părţile ei învecinate,* a lui I. Piuariu-Molnar. În 1807 se tipăreşte, tot la Buda, traducerea din sârbă a lui Gr. Obradovici, intitulată *Carte de mână pentru bine-orânduita economie, lucrarea câmpului şi pentru plămădirea şi pândirea a vitelor şi păsărilor celor casnice, spre mare treabă a plugarilor celor româneşti.* În 1808 vede lumina tiparului, la Sibiu, *Povăţuirea cu praxis către sporirea stupilor* a lui I. Piuariu-Molnar. P. Maior îşi începe în 1812 activitatea de traducere a câtorva scrieri cu caracter economic, apărute tot la Buda[31]: *Pentru facerea zaharului din mustrureaţă de jugastru, Învăţătură de a face sirúp şi zăhár din mustul tuleielor de cucuruz, după ce s-au cules cucuruzul de pre ei, Învăţătură pentru prăsirea pomilor,* urmate în 1813 de *Învăţătură despre agonisirea viţei de vie şi despre măiestria de a face vin, vinars şi oţet* şi *Disertaţia lui Ioan Burgher M.D. despre zăhár, carele din must de tulei de cucuruz şi de jugastru se face.* În 1823, lui P. Maior îi apare şi *Învăţătură de spre cultura sau creşterea frăgarilor şi a viermilor de mătasă, pentru întrebuinţarea şcoalelor naţionale,* primul manual de sericicultură. Tot în 1823 apar traducerile efectuate de bănăţeanul I. Tomici, *Cultura bombiţelor sau învăţătură despre ţinerea şi creşterea omidelor sau goangelor de mătasă* şi *Cultura albinelor sau învăţătura despre ţinerea stupilor în magaţinuri.* Din 1828 datează şi traducerea anonimă *Învăţătură despre cultura sau lucrarea cânepei.*

Acestor lucrări li se alătură seria de „povăţuiri" ale guvernului, impuse de nevoile locale ale momentului: *Povăţuire pentru tăbăcirea pieilor dobitoacelor moarte,* 1786, *Meşteşugurile pentru curăţirea grânelor de neghină şi tăciune,* 1788, *Învăţătura economiei (cultivării) poamelor de pământ – crumpenii – şi folosul lor,* 1815 sau *Îndreptarea, în ce chip se poate întrebuinţa ghinda spre hrană oamenilor în loc de bucate,* 1816[32].

Prima scriere românească de matematică apare la Viena în 1777, *Ducere de mână cătră aritmetica sau socoteala pentru traba pruncilor rumâneştii celor neuniţilor ce învaţă în şcole cele mice,* al cărei traducător este bănăţeanul Teodor Iancovici, directorul şcolilor neunite. Al doilea text matematic îi aparţine lui Gh. Şincai, fiind o traducere după un manual al lui I. I., Felbiger, *Îndreptare cătră aritmetică, întâia parte, alcătuită şi întocmită pentru folosul şi procopseala tuturor şcoalelor normăleşti a neamului românesc,* Blaj, 1785. În 1789, apare la Sibiu *Ducere de mână sau povăţuire cătră aritmetică sau socoteală, pentru întrebuinţarea pruncilor româneşti celor neuniţi ce să înveţă în şcoalele cele mici,* a lui D. Eustatievici Braşoveanul. Următorul text matematic transilvănean apare în 1805, traducere din germană realizată de Gr. Obradovici, intitulat *Povăţuire cătră învăţătura socoatei sau aritmetica, spre trebuinţa şcoalelor celor româneşti.* Tot lui Gh. Şincai îi apare la Buda, în 1806, *Povăţuire cătră aritmetică sau învăţătura numerilor.*

Domeniul ştiinţelor naturale este reprezentat prin *Istoria naturei sau a firei,* traducere şi adaptare realizată de Gh. Şincai după I. H. Hellmuth, între anii 1806-1810. Din aceeaşi perioadă datează şi un vocabular în patru limbi cu termeni aparţinând

acestui domeniu, alcătuit de Şincai după Sigerius şi Hellmuth, cu două redacţii: latină (*Vocabularium pertinens ad tria Regna Naturae*) şi română (*Vocabulariu ce ţine de Istoria Naturei*)[33]. Acestea sunt singurele scrieri din domeniul ştiinţelor naturale care apar în Transilvania până la 1830.

Gh. Şincai se remarcă şi în domeniul ştiinţelor fizico-chimice, prin manuscrisul intitulat *Învăţătură firească spre surparea superştiţiei norodului*[34], tot o traducere după Hellmuth, realizată în jurul anului 1810, după cum a demonstrat N. A. Ursu[35].

Prima broşură medicală în limba română apare la Sibiu şi la Cluj, în 1803, traducere din maghiară aparţinând lui Ioan Molnar, intitulată *Învăţătură adevărată pre scurt a vindeca boala sfrânţului.* Anul următor apare la Sibiu o traducere din germană al cărei autor nu este cunoscut, cu titlul *Cuvânt pre scurt despre ultuirea vărsatului de vacă.* În 1811 apare, într-o broşură tipărită la Buda, *Doftorie împotriva gălbezii oilor,* a lui S. Vulcan. Din 1815 datează manuscrisul *Meşteşugul lungimei de viaţă, prin doftoreasca grijă a trupului şi a sufletului,* traducere din latină făcută de preotul Iosif Paşca, la îndemnul lui S. Vulcan. Prima scriere medicală românească în care întâlnim o terminologie de specialitate mai bogată şi cu un mai pronunţat caracter neologic[36] este traducerea din maghiară efectuată în 1816 de P. Maior, intitulată *Învăţătură despre ferirea şi doftoria boalelor celor ce se încing prin ţeară.* În 1817 apare la Buda broşura *Scurtă învăţătură pentru vărsatul cel mântuitori,* tradusă tot de Maior[37]. Tot lui Maior îi datorăm o traducere după Aulus Gellius, apărută în 1819, *Cuvântarea filosofului Favorin, cu care svătuieşte pre o cucoană ce de curând născuse fiu ca pre născutul său nu prin daice, ci însăşi ea cu laptele său să-l hrănească*[38].

Prima lucrare ştiinţifică medicală românească apare la Sibiu, în 1821, şi îi aparţine lui Vasilie Popp - *Apele minerale de la Arpătac, Bodoc şi Covasna şi despre întrebuinţarea aceloraşi în deschilinite patimi*[39]. Doi ani mai târziu, în 1823, S. Vulcan tipăreşte, la Oradea, o broşură [*Circulară asupra vărsatului de vacă*][40], iar din perioada 1820-1830 îi aparţine manuscrisul *Tractat despre vindecarea morburilor poporului de la ţeară.* În 1825, doctorul Al. Teodori publică, în almanahul lui Z. Carcalechi (*Carte de mână pentru naţia românească*) articolul *Scurtă arătare despre om şi despre întocmirile lui.*

Literatura geografică este reprezentată de *Gheografia sau scrierea pământului,* apărută la Buda, în două volume, în 1814, respectiv 1815, traducere a lui Nicola Nicolau. Este primul manual de mari proporţii tipărit în limba română. O altă lucrare în care abundă termenii geografici apare la Sibiu, în 1811, traducere din greacă a arhimandritului muntean Nicodim Greceanu, cu titlul *Învăţături de multe ştiinţe.*

4. Cultura românească din Transilvania cunoaşte un salt important la sfârşitul secolului al XVIII-lea şi în primele trei decenii ale secolului al XIX-lea, ca urmare a activităţii desfăşurate de reprezentanţii Şcolii Ardelene. În urma precizării tot mai accentuate a centrelor tipografice (Blaj, Sibiu, Braşov şi, mai ales, Buda), activitatea editorială a cărţii româneşti cunoaşte o dezvoltare fără precedent. Acest fenomen a dus la publicarea a numeroase scrieri (originale sau traduceri) cu caracter educativ şi ştiinţific. Acestea ilustrează întreaga diversitate a aspectelor proprii iluminismului românesc: cărţilor didactice le stau alături cele destinate combaterii superstiţiilor, cele care se adresează ţăranului, învăţându-l metode noi de lucrare a pământului sau de combatere a bolilor la animale etc. Literatura de popularizare din această perioadă, operă de traducere şi adaptare, a contribuit la iniţierea unui dialog cu un cerc cât mai larg de beneficiari ai actului de lectură, orientându-se spre marea masă a poporului. Amendând exclusivismul culturii umaniste, literatura de popularizare este

reprezentativă pentru profilul iluminismului românesc şi relevantă pentru evoluţia ulterioară a culturii în spaţiul românesc.

Note

[1] Studiile şi monografiile reprezentative se constituie într-o vastă bibliografie a problemei, corespunzând unei perioade de peste un secol de exegeză: D. Popovici, *La littérature roumaine á l' èpoque des lumières,* Sibiu, 1945 (şi *Studii literare. I. Literatura română în epoca „luminilor”*, Cluj, 1972), D. Prodan, *Supplex Libellus Valachorum,* Cluj, 1948, L. Blaga, *Gândirea românească în Transilvania în secolul al XVIII-lea,* Bucureşti, 1966, Al. Duţu, *Coordonate ale culturii româneşti în secolul al XVIII-lea (1700-1821),* Bucureşti, 1968*,* N. Iorga, *Istoria literaturii române în secolul al XVIII-lea (1688-1821),* vol. II, *Epoca lui Petru Maior. Excursuri*, ed. îngrijită de B. Theodorescu, Bucureşti, 1969, P. Cornea, *Originile romantismului românesc. Spiritul public, mişcarea ideilor şi literatura între 1780-1840,* Bucureşti, 1972, D. Ghişe, P. Teodor, *Fragmentarium iluminist,* Cluj, 1972, Vlad Georgescu, *Ideile politice şi iluminismul în Principatele române. 1750-1821,* Bucureşti, 1972, Ovidiu Papadima, *Ipostaze ale iluminismului românesc,* Bucureşti, 1975, I. Lungu, *Şcoala Ardeleană. Mişcare ideologică naţională iluministă,* Bucureşti, 1978, Pompiliu Teodor, *Interferenţe iluministe europene,* Ckuj, 1983 ş.a.

[2] Al. Duţu, *Umaniştii români şi cultura europeană,* Bucureşti, 1974, p. 124.

[3] V. Al. Duţu, *Sinteză şi originalitate în cultura română,* Bucureşti, 1972, p. 152.

[4] Cercetând evoluţia cărţii, M. Tomescu evidenţiază izbânda cărţii laice care, pentru perioada 1717-1750 reprezintă 15,6% din totalitatea tipăriturilor din ţările româneşti, pentru ca, în deceniile nouă şi zece sa ajungă la 49,38%, respectiv 53,23%. Cartea ştiinţifică îşi întăreşte poziţia pentru ca apoi să cunoască un salt însemnat, ajungând la 74,84% în al treilea deceniu al secolului al XIX-lea. Cele mai multe tipărituri apar în Transilvania- 40,07%, faţă de 6,23% editate în Ţara Românească şi 3,08% în Moldova (*Istoria cărţii româneşti de la începuturi până la 1918,* Bucureşti, 1968, p. 110). Elaborând o statistică a lucrărilor înregistrate de BRV, I. Gheţie subliniază extraordinara expansiune a culturii scrise din această perioadă: 1400 de cărţi româneşti apărute în intervalul 1780-1830, faţă de aproximativ 600 de lucrări care apar între 1544-1780. Autorul demonstrează primatul cultural deţinut de Transilvania: în perioada 1800-1820 se tipăresc (în Transilvania, Viena sau Buda) 289 de cărţi, faţă de 88 în Moldova şi 37 în Muntenia (*Baza dialectală a românei literare,* Bucureşti, 1975, p. 431).

[5] V. M. Popa, *The fable and the story - Means of Spreading the Ideas of the Enlightenment,* în *Enlightenment and Romanian Society,* edited by P. Teodor, Cluj, 1980, p. 221-229.

[6] Apud *Şcoala Ardeleană*, ediţie critică, note, bibliografie şi glosar de Fl. Fugariu, introducere de D. Ghişe şi P. Teodor, Bucureşti, 1983, I, p. 199. În text vom folosi sigla ŞA.

[7] Ibidem, p. 201.

[8] N. Bocşan, *Contribuţii la istoria iluminismului românesc,* Timişoara, 1986, p. 183.

[9] Magdalena Georgescu, *Cultura lingvistică în secolul al XVIII-lea,* în *Contribuţii la studiul limbii române literare. Secolul al XVIII-lea (1688-1780),* coord. I. Gheţie şi Gh. Chivu, Cluj, 2000, p. 55. Cercetătoarea mai observă că, în primele două secole de existenţă a culturii româneşti scrise, se cunosc doar două categorii de cărţi destinate formării deprinderii de a citi şi a scrie: catehismele şi textele slavone cu traducere românească intercalată, folosite în şcoli pentru învăţarea limbii slavone.

[10] O prezentare detaliată a literaturii didactice transilvănene (bucoavne, abecedare, cărți de citire) face O. Ghibu în *Din istoria literaturii didactice româneşti,* 1915-1916, editată în 1975 de O. Păun. Informații valoroase în acest sens ne furnizează şi studiile aparținând lui N. Albu, *Istoria învățământului românesc din Transilvania până la 1800,* Blaj, 1944, idem, *Istoria şcolilor româneşti din Transilvania între 1800-1867,* Bucureşti, 1971, Luciei Protopopescu, *Contribuții la istoria învățământului românesc din Transilvania. 1774-1805,* Bucureşti, 1966, şi V. Țârcovnicu, *Contribuții la istoria învățământului românesc din Banat (1780-1918),* Bucureşti, 1970.

[11] Primele cărți de citire desprinse de conținutul religios sunt opera ministrului austriac al cultelor, Felbiger. *Ducere de mână către cinstă şi direptate* apare la Viena în 1777 (reeditată în 1788 şi 1793) şi la Buda, în 1798, fiind tipărită cu text paralel german-român.

[12] Până la apariția literaturii didactice şi a celei de popularizare propriu-zise, calendarele tipărite la Sibiu, Viena ş Buda sunt primele publicații care ilustrează o nouă orientare în cultura românească. Având un rol de educare şi informare, calendarele publică „rețete de bucate şi leacuri pentru «tămăduirea pietrii la om», «pentru junghiu», precum şi contra omizilor «care mănâncă varza» sau pomii, sfaturi de cum să se procedeze «ca vacile să dea lapte bun şi mult». Din aceste calendare învățau românii de la începutul secolului al XIX-lea cum să citească «hrisoavele cele vechi sau zapisele, la care nu se prea cunosc slovele», cum să se facă cerneală bună roşie şi verde, cum să scoată mirosul oalelor, cum să dea merelor «mirosul nucşoarei», cum să scape de muşte, de şoareci şi de gărgărițe" (Mircea Tomescu, *Calendarele româneşti. 1533-1830. Studiu şi bibliografie,* Bucureşti, 1957, p. 91).

[13] „Sfaturile gospodăreşti şi de ridicare a maselor din bezna inculturii depăşesc conținutul strict al cărților economice şi se reflectă în mai toate publicațiile româneşti ale vremii: în prefețele manualelor de şcoală, în prefețele cărților populare sau în cărțile de medicină; se resimt în interesul pentru cărțile de geografie, străbat în cărțile din biserică sau constituie subiecte de inspirație poetică" (Cornelia Bodea, *Preocupări economice şi culturale în literatura transilvană dintre anii 1786-1830,* în „Studii", IX, nr. 1, 1956, p. 94).

[14] V. Țârcovnicu, *Contribuții la istoria învățământului românesc din Banat (1780-1918),* Bucureşti, 1970, p. 34-35.

[15] Gh. Chivu, *Evoluția stilurilor limbii literare,* în *Contribuții la studiul limbii române literare. Secolul al XVIII-lea (1688-1780),* coord. I. Gheție şi Gh. Chivu, Cluj 2000, p. 318-319.

[16] *Catehismul cel mare*, Blaj, 1783, în ŞA, I, p. 34.

[17] În prefața la *Pedagoghia şi methodica pentru învățătorii shoalelor orăşeneşti şi săteşti,* traducere după Villaume, Buda, 1818, apud ŞA, II, p. 359..

[18] aduce, cauzează.

[19] *Diregătoriul bunei-creştere spre îndreptarea multor părinți şi bun folosul tinerimei române,* Buda, 1830, apud ŞA, II, p. 721.

[20] *Epistolariul românesc pentru facerea a tot feliu de scrisori ce sânt în viiața soțietății omeneşti,* Pesta, 1841, apud ŞA, II, p. 765.

[21] *Chiemare la typărirea cărților romaneşti şi versuri pentru îndreptarea tinerilor,* Buda, 1821, apud ŞA, II, p. 564.

[22] Ibidem, p. 565.

[23] N. Bocşan, op. cit., p. 185.

[24] În *Reflecsii. Disputaţii asupra istoriei,* Buda, 1834, P. Maior arăta: „Cum că românii sânt săraci din lipsa mijloacelor spre înaintarea culturii, nu se poate tăgădui" (apud ŞA, I, p. 234).
[25] S. Micu, *Scurtă cunoştinţă a istorii românilor,* 1796, apud ŞA, I, p. 223.
[26] R. Munteanu, *Contribuţia Şcolii Ardelene la culturalizarea maselor,* Bucureşti, 1966, p. 125.
[27] Mai multe detalii oferă în acest sens S. Domokos, *Tipografia din Buda. Contribuţia ei la formarea ştiinţei şi literaturii române din Transilvania la începutul secolului al XIX-lea,* Gyula, 1994. Vezi, de asemenea, şi M. Anghelescu, *Iluminiştii români şi tipografia din Buda,* în LL, IV, 1978, p. 539-545.
[28] V., în acest sens, C. Bodea, art. cit. şi N. Edroiu, *Economic literature of the 1780-1820 period and Romanian Society,* în *Enlightement and Romanian Society,* edited by P. Teodor, Cluj, 1980.
[29] Molnar a încercat să publice, între 1789-1790, un periodic dedicat economiei rurale, *Wallachische Zeitung für den Landmann,* proiect care, deşi implica nume sonore ale vieţii publice transilvănene, nu a putut fi dus la bun sfârşit..
[30] V. N. A. Ursu, *Traduceri necunoscute ale lui Ion Budai-Deleanu,* în *Contribuţii la istoria culturii româneşti. Studii şi note filologice,* Iaşi, 2002, p. 303-323.
[31] V., în acest sens, N. A. Ursu, *Cărţi de popularizare a ştiinţei traduse de Petru Maior,* în LR, X, 1961, nr. 2, p. 135-143, unde stabileşte paternitatea lui Maior asupra celor cinci traduceri.
[32] Cornelia Bodea, art. cit., p. 90.
[33] V. N. A. Ursu, *Formarea terminologiei ştiinţifice româneşti,* Bucureşti, 1962, p. 31.
[34] Editat de D. Ghişe şi P. Teodor, Bucureşti, 1964.
[35] Op. cit., p. 79-81.
[36] Ibidem, p. 61.
[37] Paternitate stabilită de G. Brătescu, *Grija pentru sănătate. Primele tipărituri de interes medical în limba română (1581-1820),* Bucureşti, 1988, p. 153-157.
[38] Identificare stabilită tot de G. Brătescu, op. cit., p. 258, nota 73.
[39] Operele lui V. Popp deschid noi câmpuri de cercetare. Pe lângă acest studiu, teza sa de doctorat, *De funeribus plebeyis,* aflată la interferenţa dintre studiul folclorului şi istoria medicinii, reprezintă un summum al ştiinţei româneşti din perioada mişcării ardelene.
[40] În ŞA, II, p. 602-604.

ASPECTE PRIVIND STRUCTURA TIPOLOGICĂ A OICONIMELOR DIN JUDEȚUL TELEORMAN

Constantin ȚIBRIAN
Universitatea din Piteşti

Abstract: *Among toponyms, the oikonyms have a very clear defined structure, the name of human settlements appearing as motivated and keeping this motivation until this day. This motivation is determined by the relationship between the object and its designation (settlements formed starting from entopics), a neighborhood relationship with some object close in space.*
Most of them have an anthroponimic as a starting point, to which different suffixes have been attached, first of all group suffixes (-eşti, -eni, -ani, -ar(i), -aş(i), -o(i)). Many such names, formed with the above suffixes, appear as an illustration of social relationships.
Also, there are compound oikonyms, which find a motivation at a local level, the second component having an individualizing role.
The toponymic system depends on the colloquial language system, either directly or by means of the antroponymic system, which in turn, is also subordinated to the lexical system of the language. Most oikonyms have only one source, namely colloquial language.
Key words*: oikonyms, typological structure, toponyms*

Din întreg ansamblu de toponime româneşti, structura cea mai clar conturată o au ***oiconimele*** (gr. ***oikos*** „casă" şi ***onyma*** „nume"). Numele lor nu sunt întâmplătoare, ele au o istorie a lor, care, dacă este cunoscută, poate lămuri multe probleme legate de originea lor.

Oiconimia, în evul mediu, era într-o continuă schimbare: dispăreau sate vechi, apăreau sate noi, iar unele sate îşi schimbau numele.

Până în secolul al XIX-lea, denumirile de sate apar, în majoritatea cazurilor, spontan, fără intervenția oficială a statului, iar criteriile de întocmire a unei clasificări tipologice a numelor de aşezări omeneşti sunt diferite, fiind subordonate scopului urmărit şi punctului de vedere din care se face cercetarea.

Unele nume de sate de proveniență străină, pe care vorbitorii nu prea le înțeleg, sunt puține şi le putem încadra în modele toponimice pasive.

În județul Teleorman, numele de sate apar ca motivate şi păstrează această motivare până în zilele noastre neschimbată.

Motivarea numelor de aşezări omeneşti este determinată de câteva aspecte, şi anume:

a) Există un raport direct între obiect şi denumirea lui. E vorba de localitățile formate pe baza unor entopice (*Beuca*, *Izvoarele*, *Măgura*, *Poeni*, *Prislop*, *Şipote*, *Talpa*, *Vârtoape*) sau vegetație (*Crângu*, *Plopi*, *Salcia*, *Secara*, *Stejaru*).

b) Denumirea unor sate este motivată de un raport de vecinătate cu un alt obiect apropiat în spațiu. Cele mai frecvente cazuri sunt furnizate de trecerea numelui de la o apă la sat (*Vedea*, *Teleorman*, *Călmățui*, *Tecuci*) sau de la o anumită formă de relief (*Lipia* „bucată de teren plat", *Lunca* „şes de-a lungul unei ape curgătoare", *Piscu*, *Crevenicu* „loc accidentat").

c) Cele mai multe dintre numele de aşezări omeneşti din județul Teleorman sunt formate cu ajutorul sufixelor care fac parte din categoria sufixelor nume de grup (*-eşti*, *-eni*, (*-ani*), *-ar*(*i*), *-aş*(*i*)). Unele dintre aceste denumiri, formate cu astfel de sufixe, apar

ca o expresie a unor raporturi sociale. O motivare socială prezintă şi denumirile care au la bază porecle date locuitorilor, nume de popoare şi naţionalităţi, de anumite evenimente istorice care au avut loc pe teritoriul acestui judeţ (*Cetatea*, *Comoara*, *Slobozia*, *Sârbeni* etc.). Motivarea unor denumiri rezultă din raportul care se stabileşte în relaţiile dintre indivizi sau dintre grupurile de indivizi.

Cel mai frecvent procedeu de formare a numelor de sate din judeţ este cu ajutorul sufixului nume de grup *-eşti* de la un antroponim (nume de persoană, poreclă, supranume). Acest sufix este un indiciu precis pentru formarea numelor de sate[1], el fiind unul dintre cele mai vechi sufixe[2].

Mecanismul de formare a numelor de localităţi cu ajutorul acestui sufix de nume de grup acţionează în felul următor: o persoană, de exemplu, din neamul lui *Bălan* este *bălănesc*, iar mai multe persoane din acest neam sunt *bălăneşti*. Locul unde şi-au întemeiat satul aceşti *bălăneşti* se va numi *Bălăneşti*.

Din rândul acestor oiconime derivate cu sufixul *-eşti* menţionăm: *Adameşti*, *Albeşti*, *Antoneşti*, *Baldovineşti*, *Băseşti*, *Bârseşti*, *Blejeşti*, *Brăteşti*, *Buteşti*, *Calomfireşti*, *Călineşti*, *Ciolăneşti*, *Conţeşti*, *Cosmeşti*, *Dideşti*, *Dobroteşti*, *Drăceşti*, *Găvăneşti*, *Necşeşti*, *Rădoieşti*, *Răsmireşti*, *Slăveşti*, *Sovăreşti*, *Tomuleşti*, *Turceşti*, *Ţigăneşti*, *Văcăreşti*, *Vităneşti*, *Zloteşti* etc.

La formarea oiconimelor, un sufix productiv este *-eni*, de origine bulgară (*-eane*). Este un sufix vechi care apare în documentele din perioada secolelor XIV-XV: *Olteni* (1436), *Curteni* (1464). Oiconimele formate cu sufixul *-eni* au la bază entopice (*Crângeni*, *Deleni*, *Fundeni*, *Gârleni*, *Lăceni*) sau antroponime (*Albeni*, *Călugăreni*, *Negreni*, *Ştefeni*, *Udeni* etc.).

Oiconimele formate cu sufixul *-ar*(*i*) pot fi formate direct de la apelative, denumind meserii sau profesii (*Ciurari*, *Pielari*, *Prunari*, *Năvodari* etc.).

Multe nume de sate se formează cu sufixul *-easca*, un sufix posesiv, care are aceeaşi origine cu sufixul *-eşti*. Adjectivele posesive în *-esc* se transformă în substantive ca nume de loc (în general numele moşiilor) şi apoi în nume de sat: *Florească*, *Odobeasca*, *Orbeasca*, *Păuleasca*, *Văcăreasca*, *Zâmbreasca*.

Alături de formaţiile în *-easca* se întâlnesc şi cele în *-easa*: *Băduleasa*, *Băneasa*, *Ludăneasa*, *Ştorobăneasa* etc.

Deosebirea dintre oiconimele formate cu sufixele *-easca* şi *-easa* constă în aceea că cele în *-easa* au un pronunţat caracter antroponimic, nefiind legate de un nume de loc, pe când numele de sate formate cu sufixul *-easca* au la bază relaţia de proprietate şi provin de la antroponime: *Brătioara*, *Brâncoveanca*, *Broşteanca*, *Copăceanca*, *Dulceanca*, *Olteanca* etc.

Există şi alte sufixe pentru formarea numelor de aşezări omeneşti: *-ov* (*Banov*, *Clocociov*, *Nanov*, *Pleaşov* etc.), *-işte* (*Siliştea*, *Braniştea*), *-et* (*Frăsinet*, *Peretu*, *Socetu*), *-oasa* (*Aninoasa*, *Găunoasa*, *Smârdioasa*), *-cea* (*Segarcea*, *Zimnicea*), *-at* (*-aţi*) (*Afumaţi*, *Atârnaţi*, *Bălţaţi*, *Răsfiraţi*, *Spânzuraţi*).

Se întâlnesc şi multe *oiconime analitice* (*compuse*), care îşi găsesc o motivare pe plan local, rolul celui de-al doilea element component din structura oiconimului compus fiind de individualizare.

Sistemul de formare a oiconimelor compuse, aşa cum arată documentele slavone şi româneşti era bine consolidat, ceea ce denotă că el se formase şi funcţiona cu mult înainte de secolul al XV-lea.

În comparaţie cu hidronimele sau cu oronimele, la oiconime există o situaţie legiferată, care nu permite excluderea din structurile compuse a unuia dintre termeni, pe

când la hidronime şi oronime structura compusă este simplificată, fiind redusă prin suprimarea primului termen, la o structură simplă.

Având în vedere componenţa lexico-gramaticală a termenilor din care sunt formate oiconimele compuse, putem distinge, pe baza materialului cules, trei clase importante:

1. ***Substantiv + substantiv***

a) substantiv în nominativ + substantiv în nominativ (*Drăgăneşti-Vlaşca*, *Plopii-Slăviteşti*, *Siliştea-Gumeşti*, *Schitu-Poienari*, *Vida-Fotăcheşti* etc.);

b) substantiv în nominativ + substantiv în genitiv (*Talpa Poştei*, *Valea Părului*, *Valea Cireşului* etc.);

c) substantiv în nominativ + substantiv în acuzativ (*Drăgăneşti de Vede*, *Măgura cu Liliac*, *Roşiori de Vede* etc.).

2. ***Substantiv + adjectiv***

În cadrul acestei structuri, oiconimele sunt relativ puţine (*Balta Sărată*, *Părul Rotund*, *Satul Nou*, *Siliştea Mică*, *Valea Albă* etc.)

3. ***Substantiv + prepoziţie + adverb***

Aceste oiconime au apărut ca urmare a creşterii populaţiei din zona respectivă: *Călmăţuiu de Jos*, *Călmăţuiu de Sus*, *Orbeasca de Jos*, *Orbeasca de Sus*, *Tătărăştii de Jos*, *Tătărăştii de Sus*, *Vârtoapele de Jos*, *Vârtoapele de Sus* etc.

Sistemul toponimic este dependent de sistemul limbii comune, fie în mod direct, fie prin intermediul sistemului antroponimic care, la rândul lui, este subordonat sistemului lexical al limbii. Din punct de vedere teoretic, raportul dintre cele trei sisteme (lexical, antroponimic, toponimic) poate fi definit prin următoarele reguli:

- există o permanentă trecere de elemente dintr-un sistem în altul;
- sistemele toponimic şi antroponimic au drept sursă principală lexicul comun al limbii;
- toponimia şi antroponimia au un număr de elemente împrumutate din alte limbi cu care limba română a venit în contact (în special slavă şi turcă, în cazul Teleormanului).

În majoritatea cazurilor, oiconimele din judeţul Teleorman au o singură sursă – limba comună. Ele sunt creaţii româneşti, indiferent de originea etimonului care le stă la bază, deoarece numele lor eu fost date de români.

Se întâlnesc şi oiconime cu formă de plural (cf. *Fântânele*, *Izvoarele*, *Odăile*, *Saielele*, *Videle*, *Zbraghezele*, *Zimnicele*). Vorbind despre astfel de plurale, Iorgu Iordan[3] arată că: „Subiectele vorbitoare au simţit nevoia să distingă, cu ajutorul unui plural nou, funcţiunea toponimică de funcţiunea lexicală obişnuită a unuia şi aceluiaşi apelativ. De aceea, izvorul faptelor morfologice cercetate trebuie căutat în nevoia de a evita confuzia dintre numele topice şi elementele lexicale din limba curentă care le stau la bază".

Există şi o serie de oiconime vulgare, care au o cauză obiectivă. Este vorba despre înclinaţia românului spre umor, spre haz, de psihologia socială a unui popor care a avut un trecut zbuciumat şi a îndurat împilări de la străini[4]. De-a lungul timpului, ele au fost schimbate. Astfel, *Belitori* a fost înlocuit cu *Troianu*; *Căcănău* cu *Vânători*; *Futăcei* cu *Vatra*; *Flocoasa* cu *Valea Albă* etc.

Multe oiconime au la bază un epitet: *Frumoasa*, *Pârlita*, *Râioasa*, *Mândra* etc.

Oiconimia are, după cum am văzut, un sistem riguros de formare a cuvintelor.

Note

[1] Gh. Bolocan (coordonator), *Dicţionarul toponimic al României* (*DTRO*), vol. I, A – B, p. 5

[2] Ion Pătruţ, Malvina Pătruţ, *Toponimice bănăţene în -eşti* în *CL*, XIII, nr. 2, p. 201-208

[3] *Toponimia românească*, Editura Academiei, 1963, p. 2

[4] Constantin Ţibrian, *Studiu etimologic despre localităţile teleormănene*, Editura Paralela 45, p. 77

Bibliografie

Bolocan, Gheorghe, *Dicţionarul toponimic al României* (*DTRO*), vol. I, A – B, Craiova, 1993

Iordan, Iorgu, *Toponimia românească*, Editura Academiei, 1963

Pătruţ, Ion, *Nume de persoane şi nume de locuri româneşti*, Bucureşti, 1984

Ţibrian, Constantin, *Studiu etimologic despre localităţile teleormănene*, Editura Paralela 45, Piteşti, 2003

RECITIND LITERATURA PENTRU COPII

Mariana ANDREI
Universitatea din Piteşti

Résumé:*La littérature pour les enfants ne représente pas la forme simplifiée de la littérature majeure, mais aussi la littérature dans son essence expressive, en n'étant considérée ni restrictive, ni limitée par rapport à la complexité ou la richesse de la littérature en général.*
Mots-clés: *expressivité, littérature pour enfants, littérature majeure*

Parte integrantă a literaturii (naţionale şi universale), literatura pentru copii se adresează nu numai copiilor, dar şi *oamenilor maturi şi instruiţi*, deoarece *copilăria nu dispare niciodată din noi, ea constituie izvorul permanent din care decurg toate meandrele vieţii noastre. O literatură exclusiv pentru adulţi e limitată, falsă şi specializată. Şi tot aşa numai pentru copii*.[1]

Luând atitudine împotriva manualelor pentru clasele a XII-a şi a XIII-a de la şcolile normale, coordonate de Ion Hobana şi Octavia Costea, Nicolae Manolescu este de părere că *principalele opere exclusiv pentru copii (dar nu şi altele!) s-ar putea cuprinde într-un manual*, pentru că nu sunt multe, *dar şi mai bine ar fi dacă obiectul ca atare de studiu ar fi resorbit în studiul literaturii române şi străine, fiindcă, şi în cazul literaturii zise pentru copii, tot valoarea artistică şi universală contează. Separarea ei de capodoperele literaturii pentru toate vârstele e fără sens şi întreţine, cum s-a văzut, confuzia*.[2]

Tot despre o confuzie legată de literatura pentru copii şi de obiectul ei de studiu, aminteşte şi Hristu Cândroveanu.[3]

Respingând ideea, că, dacă recunoaştem existenţa unei literaturi pentru copii, trebuie să admitem şi existenţa unor *literaturi* ale altor vârste, H. Cândroveanu înlătură amintita confuzie, făcând deosebirea (!) între literatura ***pentru*** copii şi literatura ***despre*** copii.

Astfel aflăm că literatura ***pentru*** copii *este, în fapt, literatură pur şi simplu, literatură pentru toată lumea, literatură frumoasă*, în timp ce literatura ***despre*** copii *fiind inspirată din universul acestor vârste, ori străbătut de, stăpânită de acel climat infantil-juvenil, în care sentimentele etice sunt atât de la ele acasă, – la vârstele fragede propensiunea etică fiind structurală* este *o literatură formativă, care construieşte în plan moral şi estetic*.

Ca exemplu, *ca să nu pară că fac afirmaţii gratuite,* ne atenţionează H. Cândroveanu, dă *Amintiri din copilărie* de I. Creangă, care *este, cel puţin aparent, o ... lucrare pentru copii. (În realitate ea fiind literatură, mare literatură* ***despre*** *şi nu* ***pentru*** *copii. Sau, este şi pentru ei, în grade diferite în funcţie de anii lor)*.

Fără a ne dori să intrăm în polemică cu autorul citat, considerăm că nu deosebirea (!) dintre cele două prepoziţii rezolvă obiectul de studiu al aşa-numitei Literaturi pentru copii. Fie că este literatură pentru/despre copii, ea este în primul rând literatură, şi în al doilea rând ea se adresează copiilor.

Nu mai este pentru nimeni un secret că *Amintiri din copilărie* povesteşte *copilăria copilului universal* (G. Călinescu), că Nică având şi rolul de povestitor, a devenit un personaj care înfăţişează tipul copilului de oriunde şi de oricând, că întâmplările prin care trece acesta, simple pozne ale copilăriei, ilustrează, de fapt, un proces de cunoaştere şi de formare, că scrierea lui I. Creangă este un *Bildungsroman*.

Cu toate acestea, *Amintirile* sunt citite în egală măsură şi de copii, dar şi de oameni mari, de cei care, neavând amintiri, trăiesc prezentul cu intensitate maximă, dar şi de cei care se întorc la copilărie cu nostalgie, înţelegând ireversibilitatea timpului.

Literatura pentru copii înseamnă, arată H. Cândroveanu, *univers infantil*, cuprinzând *creaţiile artistice inspirate de lumea copiilor, literatura frumoasă ... ce înfăţişează sufletul copilului, miracolul vârstei*.

Dar oare, proza de aventură, cu personaje din lumea oamenilor mari, să nu fie inclusă în aşa-numita literatură pentru copii, numai pentru că nu înfăţişează *miracolul vârstei*?

Şi tot autorul citat disociază literatura pentru copii *ce exprimă universul infantil,* de *<literatura> cu virtuţi (sau măcar cu intenţii) educative declarate*, pe care o consideră *o prelungire în plan spiritual a lumii jucăriilor*, având în vedere *cartea cu imagini multe şi colorate, benzile desenate, plachetele cu text puţin <ecrites à leur intention>*.

Suntem de acord că ultimele nu au cum să intre în sfera literaturii pentru copii, în primul rând, pentru că nu sunt considerate ***literatură*** şi în al doilea rând, pentru că literatura nu se subordonează educaţiei, educaţia reprezentând una dintre sarcinile literaturii.

Literatura pentru copii nu acoperă sfera educativului, arată Nicolae Manolescu, precizând în continuare: *Ceea ce face caracterul specific al literaturii pentru copii, nu trebuie identificat cu caracterul educativ al foarte multor texte literare (ori care poate fi speculat în multe texte).*

Nicolae Manolescu, în articolul citat anterior, arată că literatura pentru copii, adresându-se *cu adevărat şi aproape exclusiv copiilor sau adolescenţilor*, ar trebui să cuprindă *folclorul jocurilor copilăreşti, proza de aventură, versurile pentru cei mici, menite recitării etc*.

Dacă aşa stau lucrurile, ne întrebăm, cum pot lipsi dintr-o carte adresată copiilor, basmele, chiar dacă acestea, este lucru cunoscut, nu au fost destinate numai copiilor, ele adresându-se deopotrivă şi adulţilor.

Copilul care ascultă cu nesaţ povestea se poate identifica pe plan imaginar eroului basmului; el rămâne în universul lui infantil şi, în acelaşi timp, se vede, în lumina basmului, crescut brusc şi învingător. Mic şi neajutorat, dar visând să ajungă repede mare şi voinic, el <înţelege> şi învaţă pe nesimţite, prin desfăşurarea peripeţiilor basmului, că va trebui să treacă el însuşi prin încercări care să-i verifice înţelepciunea, curajul, îndrăzneala, puterea de a păstra o taină, de a-şi impune legi de conduită, de a asculta poruncile celor mai mari, de a nu se lua după aparenţe şi a nu se lăsa amăgit ş.a.m.d.[4]

Copilul de vârstă preşcolară sau şcolară mică se simte atras spontan de extraordinarul situaţiilor şi al personajelor, îşi manifestă gustul pentru *contraste antitetice* sau pentru *gândirea prin perechi de opoziţii*.[5]

După ce copilul află de fata babei şi fata moşneagului, un model al acestei perechi, (bun – rău, sărac – bogat, oropsit – răsfăţat), i se poate dezvălui, treptat, şi legea aparenţelor înşelătoare, pe care trebuie să le ia în seamă: lădiţa cea mai sărăcăcioasă la aspect ascunde pietre preţioase, în timp ce cea mai strălucitoare – şerpi.

Urmărind încântat un basm, copilul face un efort de atenţie şi de structurare, iar *bucuria copiilor rezultă şi din gimnastica intelectuală care li se cere pentru a urmări, fără să sară ceva, o înlănţuire de peripeţii. Această înlănţuire nu este atât de grea încât să nu mai fie amuzantă, dar nici atât de uşoară încât să lase mintea neocupată*.[6]

Arătând că respectivele manuale mai conţin şi o literatură *care n-are deloc în vedere pe copii şi nici chiar pe adolescenţi, chiar dacă aceştia din urmă o citesc la şcoală*, Nicolae Manolescu este de părere că din manualul de clasa a XII-a, următoarele teme nu aparţin literaturii pentru copii: *basmele, snoava lui Dulfu, proverbele, legendele, cele mai multe naraţiuni şi descrieri (din Cartea Oltului, bunăoară!) şi poezii (altele îi privesc pe adolescenţi)*, iar din cel de a XIII-a, *mai nimic din poezie, fabule, legende şi din proză sau teatru (de ce au fost incluse Mihnea Vodă cel Rău de Odobescu ori Sânziana şi Pepelea de Alecsandri, numai Dumnezeu şi autorii ştiu)*.

Neincluzând în Literatura pentru copii temele menţionate mai sus, Nicolae Manolescu nu acceptă în totalitate aria tematică prevăzută în programa Ministerului Educaţiei şi Cercetării pentru susţinerea examenului de obţinere a gradului didactic II. Noi credem însă că temele în discuţie pot fi incluse în Literatura pentru copii, dovadă şi faptul că, manualele din clasele a III-a şi a IV-a cuprind fabule, proverbe, basme şi legende, că majoritatea au o valoare explicită sau una didactică moralizatoare, contribuind la formarea trăsăturilor pozitive de caracter.

La dramaturgia actuală pentru copii în aceeaşi programă sunt indicate piesele *Pui de om, Călina, Făt-Frumos* de Victor Eftimiu*, Făt-Frumos şi călare şi pe jos* de Marin Sorescu*,* precum şi *O fetiţă caută un cântec, Băiatul din banca a II-a, Cine se teme de crocodil, Şoricelul şi Păpuşa, Afară e vopsit gardul, înăuntru-i Leopardul* de Alecu Popovici, creaţii care nemaifiind editate de mai bine de cinci ani, nu sunt de găsit în biblioteci şi deci inaccesibile studiului.

Consultând manualele pentru clasele a III-a şi a IV-a, precum şi diferite manuale opţionale, am constatat că în cuprinsul lor se găsesc, în general, adaptări după M. Sadoveanu, M. Preda, L. Blaga, J. Bart, H. Cr. Andersen şi alţii[7], adaptări dramatizate după *Amintiri din copilărie* de I. Creangă (dramatizare de Constantin Şt. Fierăscu)[8], sau după Anton Pann, T. Arghezi, Alecu Russo, Al. Vlahuţă, fragmente din *Robinson Crusoe* de Daniel Defoe, sau din *Ştrengarul* de Selma Lagerlöff[9].

Din cele arătate mai sus, putem reţine, printre altele că literatura pentru copii nu reprezintă forma simplificată a literaturii ***majore***, ci literatura în însăşi esenţa ei expresivă, nefiind considerată nici restrictivă şi nici limitată în raport cu complexitatea sau bogăţia literaturii ***în general***.

Lectura copiilor trebuie atent supravegheată din punct de vedere al accesibilităţii textelor pentru categoriile de vârstă. De acest principiu trebuie să ţină seama educatoarea sau învăţătorul, care printr-o selecţie adecvată şi motivată, conduce curiozitatea şi spiritul de cercetare ale copilului spre texte cu caracter informativ (cognitiv), formativ, spre valorificarea virtuţilor estetice ale limbajului, spre expresivitate.

Este ştiut faptul că numai prin lectura unor texte literare, copiii îşi îmbogăţesc şi nuanţează vocabularul, învaţă să folosească limbajul, contribuind la realizarea unei exprimări corecte şi expresive.

Note

[1] G. Călinescu, *Cronicile optimistului*, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1964, p. 274.

[2] Nicolae Manolescu, *România literară*, anul XXX, nr. 25, din 25 iunie – 1 iulie 1977, p.1

[3] Hristu Cândroveanu, *Literatura pentru copii*, Bucureşti, Editura Albatros, p. 7 – 26. Cartea conţine o introducere intitulată: Preliminarii. Literatura pentru copii? (Definirea

conceptului) şi trei părţi cu articole despre autori care scriu despre şi pentru copii şi tineret, grupate astfel: *Bătrânii* clasici şi alţi scriitori, PROFESIONIŞTII, SCRIITORI DE AZI, AUTORI ŞI DE LITERATURĂ PENTRU COPII (Grafia inegală a titlurilor aparţine autorului). În final, o ADDEANDA include şi alte nume de *scriitori ai genului* care *întregesc prin cărţile lor, imaginea globală a literaturii române pentru copii*. Volumul nu cuprinde teatrul pentru copii *neglijat ca împlinire artistică* în viziunea autorului.

[4] Bianca Bratu, *Preşcolarul şi literatura (Studii şi antologie*), Bucureşti, Editura Didactică şi Pedagogică, 1977, p. 29.

[5] H. Wallon*, Les origines de la pensée chez l'enfant*, Paris, P.U.F., 1945.

[6] Sarah Cone Bryant, *Comment raconter les histoires aux enfants*, Paris, Fernand Nathan, 1944 şi 1950

[7] Maria Bizdună, Mihaela Dumitrache-Lupescu, Ana-Maria Grigoraş, *Limba şi literatura română*, manual pentru clasa a III-a, Bucureşti, Editura Petrion, 2002, manual aprobat de M. E. C.

[8] Elena Nica, Dora Băiaşu, Carmen Vlăsceanu, *Literatura pentru copii*, clasa a III-a, manual opţional, Piteşti, Editura Carminis, 2003, p. 99.

[9] Marcela Peneş, Vasile Molan, *Limba română*, Manual pentru clasa a IV-a, Bucureşti, Editura Aramis, 1998.

ANTILITERATURA ŞI CITITORUL MODEL ÎN TEXTELE LUI MIRCEA HORIA SIMIONESCU

Clara ARMEANU
Universitatea din Piteşti

Résumé : *L'étude* ***Antilittérature et le Lecteur Modèle dans les textes de Mircea Horia Simionescu*** *se propose de surprendre la manière dans laquelle les textes de l'auteur agissent comme disolvant sur les conventions de la littérature, en condamnant par la parodie et par l'ironie l'excès d'anecdotique, l' idée de sujet de fable, la thématique, les personnages, créent de nouvelles conventions et contiennent, sous la forme des profession de foi ou de quelques reflexions sur la littérature, de véritables manifestes esthétiques. En même temps, l'étude essaie de fixer le profil du Lecteur Modèle (dans les termes d'Umberto Eco) ainsi comme il existe dans les textes de Mircea Horia Simionescu, un lecteur capable de coopérer à l' actualisation du texte, de construire ce que l' auteur a dé – formé, de recepter la littérature du fragment et du manque de conclusion, l' auteur faisant dans ses ouvres la théorie de la nécessité du professionalisme de l' écrit en créant un texte qui expose la lecture que le lecteur fait ou peut faire, texte qui met en évidence les mecanismes de la création, conteste les modèles et crée l' effet d autoreflexion, d' écho contrôlé.*

Mots-clés: *anecdotique, ironie, parodie*

Odată cu apariţia „Şcolii de la Târgovişte", proza a dobândit un spaţiu nou, grupul romancierilor născuţi sau formaţi în ambianţa târgovişteană impunând în jurul anilor '70 o formulă narativă deosebită de aceea a majorităţii prozatorilor din acel moment şi anunţând câteva direcţii fundamentale ale epicii generaţiei '80.

Cărţile lui Mircea Horia Simionescu, târgovişteanul care a prefaţat mai toate inovaţiile stilistice ale prozatorilor optzecişti, au surprins prin noutatea procedeelor narative folosite în texte aflate într-o zonă incertă – nu sunt nici romane, nici povestiri, nici nuvele, sunt pur şi simplu texte.

Literatura ca textualizare a realului şi a biografiei, rolul privirii, funcţiile codului cultural, tentaţia absolută a experimentului, provocarea cititorului, de – construirea textului pentru a lăsa construcţia pe seama celui care parcurge paginile cărţii, textul ca ex – punere a existenţei, folosirea persoanei I şi părăsirea modelului „clasic", inaderenţa la orice fel de dogmă care s-ar putea numi regulă de compoziţie sau mesaj"[i] – acestea sunt elementele de referinţă ale legăturii dintre două experimente narative produse în 1970 şi în 1980.

Mircea Horia Simionescu ne pune la dispoziţie constant atât imaginea in vitrio a felului cum se naşte textul, cât şi propriul comentariu asupra acestei întâmplări şi a altora conexe, îşi face vizibilă spaima în faţa hârtiei albe, măcinat de gândul neputinţei de a scrie, teama faţă de un cititor incapabil să-i înţeleagă opera şi, în spiritul antiliteraturii, repudiază în bloc ideea de formă, procedeele, construcţia, utilitatea şi finalitatea literaturii, condamnând excesul de anecdotică, ideea de subiect şi ideea de fabulă, tematica, personajele, mai ales proliferarea unei literaturi a prostului – gust. Ficţiunea sa încearcă mereu să alcătuiască în corpul ei „chipul" celui care o scrie, să îi cunoască exact mecanismul, evenimentele şi eşecurile, scriitorul îşi examinează critic propria putere de creaţie, propria operă, cu autoironie şi autoparodie (reflexe ale lucidităţii creatoare), „scepticul ingenios"[ii] sperând ca întâmplările sale pe domeniul

ficțiunii să formeze un Cititor Model, capabil să coopereze la actualizarea textuală la fel cum gândeşte el şi să se manifeste la fel după cum autorul însuşi s-a manifestat din punct de vedere generativ. (În termenii lui Umberto Eco, Cititorul Model este „un ansamblu de condiții de succes stabilite în mod textual, care trebuie să fie satisfăcute pentru ca un text să fie deplin actualizat în conținutul său potențial”[iii]).

Mircea Horia Simionescu vehiculează spre lector „un text stratificat de referințe erudite şi capcane culturale, pe care îl fracționează, îl întrerupe, îl roteşte, îl tot deviază,, divagând cu grație, şocând cu eleganță”[iv], ispitindu-şi cititorul cu subtilitate să fie alături de el în timpul alcătuirii operei, fără a căuta să-i găsească acesteia semnificații, ci doar să sesizeze „farmecul narației pure, fără piloni”[v]. Textul este, deci, înțesat cu spații albe, cu intervale de umplut, şi Mircea Horia Simionescu vrea să-i lase cititorului inițiativa interpretării, vrea ca cititorul să ajute textul să funcționeze. Textul îşi postulează propriul destinatar drept condiție indispensabilă propriei capacități de comunicare concretă şi propriei potențialități de semnificare. Între cititor şi autor există tot timpul incompatibilitate, iar datoria autorului este de a-l converti pe cititor la bricolare, la reconstrucția mecanismelor literaturii. Autorul, ingenios şi dominator, încearcă să-l convoace şi să-l implice pe cititor în jocurile lui metatextuale, temându-se că lectorul nu va fi capabil să limpezească, să reconstituie diferitele „realități” la deformarea cărora a lucrat autorul, să construiască ce autorul a de – format. Textul lui Mircea Horia Simionescu expune, adică teoretizează explicit lectura pe care un cititor o face sau o poate face, considerând că o interpretare care ar avantaja cititorul, ar dezavantaja textul. Textul se dovedeşte învingător şi „bine făcut” doar ca mecanism destinat să-l pună în dificultate pe cititor.

La Mircea Horia Simionescu modalitățile de a dezvălui şi sancționa facilul, seria mecanică, supraabundența, kitch – ul sunt diverse, de la tragic până la caricatură, „de ispita grafomaniei şi superproducției scriitorul lucid şi ludic încearcă a se feri mai ales prin intermediul ironiei”[vi]. Scriitorul acționează dizolvant, ironizând, asupra literaturii acaparatoare, a prostului – gust, asupra literaturii senzației, a desfăşurării palpitante, şi experimentează prin textele sale posibilități de a cuceri spiritul cititorului, căutând să-l scoată din robia senzaționalului şi captivantului, pregătindu-l pentru receptarea altui fel de literatură, cea a fragmentului şi a lipsei de concluzie, literatura colajului şi a scoaterii din ramă. Autorul propune cititorului o tehnologie înaltă a textului care se construieşte şi se deconstruieşte simultan sub imperiul unei fantezii bipolate, un text mâncat pe dinăuntru, un joc de viduri, miza propusă cititorului fiind o reumplere a lor, de aceea îi cultivă gustul pentru „începuturile fără sfârşit şi descrierea lacunară, pentru structurile amorfe, baroce, iregulare, discontinui, țicnite, geometriile lunecătoare ...”[vii]

Pentru a-şi organiza propria strategie textuală, autorul trebuie să se refere la o serie de competențe care oferă conținut exprimărilor pe care le foloseşte. El trebuie să admită că ansamblul de competențe la care se referă este acelaşi la care se referă cititorul său, aşadar va prevedea existența unui Cititor Model sau, în cazul lui Mircea Horia Simionescu, va încerca să creeze un astfel de cititor, modoficând cititorul empiric, scoțându-l din somnolența lui, proiectând o ipoteză de Autor, care se deduce chiar din datele strategiei textuale, autor ce încearcă să obțină cooperarea cititorului prin seducerea lui cu o literatură a fragmentului („fragmentul nu are nici o scădere atunci când obiectul e de calitate”[viii]), a simultaneității scenelor şi acțiunilor („mişcarea epică zigzagată”), a jocului cu oglinda care declanşează imagini în suită, a labirintului în care autorul se reproduce în mii de chipuri, postulând ideea că „proba unei bune literaturi se

face pe fragmente, numai cititorul nărăvit şi prost nu suportă tăietura, oprirea, rămânerea la cotitura de unde nu se întrezăresc o rezolvare, o pedeapsă".

Reflecţiile despre literatură au rolul de a avertiza lectorul că i se pretinde un alt tip de lectură decât cel curent, informativ, dar şi asupra existenţei unei false literaturi reduse numai la informaţii, la senzaţional, texte periculoase pentru că prevestesc subtil gustul pentru literatură, „nărăvesc" cititorul cu o foame insaţiabilă de curiozitate, care, în fond, nu îi este necesară. „Demitizând literatura, Mircea Horia Simionescu are în vedere mai ales latura ei formală, adică aceea care favorizează industrializarea scrisului. Operele mari, necodificabile, chiar dacă îşi pierd sensul iniţial, renasc în fiecare epocă datorită expresivităţii lor energice. În schimb, literatura de serie supravieţuieşte proliferând literatura de serie"[ix]. Aceasta duce şi la o anesteziere a spiritului critic care, copleşit de cantitatea imensă de cărţi produse pe bandă rulantă, uzează doar de câteva criterii exterioare. Mircea Horia Simionescu parodiază naraţiunea realistă, apără livrescul în proză „şi ia în râs (de zece, de o sută de ori) pe cititorul care aşteaptă să găsească într-un roman o intrigă, o tipologie şi o descripţie raţională a întâmplărilor"[x].

Autorul discreditează romanul tradiţional prin el însuşi, contestă ideea de intrigă, dialog, personaj, subiect care conduce spre un final, experimentând fragmentul şi lipsa de concluzie („Atac în cel mai consecvent chip cu putinţă una dintre cele mai înrădăcinate habitudini ale cititorului, aceea de-a fi răsplătit la capătul poveştii cu un final"[xi]). Curiozitatea, specifică oricărui cititor, oricât de instruit în literatură ar fi, este normală, de aceea autorul trebuie să creeze texte care să nu-i permită cititorului căderea în „vâlvătăile curiozităţii". Aşteptarea clarificării unor înţelesuri, extragerea unor învăţăminte morale, descoperirea unor construcţii neobişnuite sunt defecte ale cititorilor care trebuie eliminate printr-o literatură ce evită limpezirea sensurilor, mesajul estetic deţinând dubla calitate a ambiguităţii şi a autoreflexivităţii, textul devine „nici deschis, nici închis", compune logica metatextului, de tipul celor care relatează povestiri despre modul în care se fac povestirile, o literatură care utilizează un limbaj frust şi abreviat, exprimă adevărul întreg fără filtre înşelătoare, impune absenţa normelor gramaticale, lipsa acuarateţii lexicale şi „eliberarea nesperată de încruntătura topicii"[xii].

În ipostaza de arhitect al labirintului, textul lui Mircea Horia Simionescu îi propune cititorului „lectura" labirintului prin parcurgerea inversă a procesului generativ ca dezvăluire a algoritmului care l-a modelat concomitent cu descifrarea structurilor, nodurilor, formulelor textului, dar textul poate deveni un năvod perfid, o capcană textuală chiar pentru autorul ei: „Bucuria liniştii mă opreşte să recitesc, dar şi teama, asemănătoare cu a ta, cititorule, că nu voi înţelege nimic din ce se ascunde în spatele frazelor. E de tot hazul că nu numai cititorul are nevoie de explicaţii şi disecţii didactice, ci şi autorul însuşi, trezit mirat deasupra textului compact ca un ou"[xiii].

Bibliografie:

Dragolea, M., *În exerciţiul ficţiunii*, Dacia, Cluj, 1992
Eco, U., *Lector in fabula*, Univers, Buc., 1991
Holban, I. , *Profiluri epice contemporane***,** Cartea Românească, Bucureşti, 1987
Manea, N., *Pe contur*, Cartea Românească, Buc., 1984
Simion, E., *Scriitori români de azi*, IV, Cartea Românească, Buc., 1989
Ştefănescu, A., *Preludiu*, Cartea Românească, Bucureşti, 1977

Note

[i] Holban, I. , *Profiluri epice contemporane***,** Cartea Românească, Bucureşti, 1987, p. 287 – 288
[ii] Dragolea, M., *În exercițiul ficțiunii*, Dacia, Cluj, 1992, p. 27
[iii] Eco, U., *Lector in fabula*, Univers, Buc., 1991, p. 95
[iv] Manea, N., *Pe contur*, Cartea Românească, Buc., 1984, p.53
[v] Simionescu,M.H., *Cum se face*, Bibliotheca, Târgovişte, 2002, p. 99
[vi] Dragolea, M., *Op. Cit.*, p. 28
[vii] Simionescu,M.H., *Licitația*, Albatros, Buc., 1985, p. 75
[viii] Simionescu,M.H., *Licitația*, Albatros, Buc., 1985, p. 118
[ix] Ştefănescu, A., *Preludiu*, Cartea Românească, Bucureşti, 1977, p. 220
[x] Simion, E., *Scriitori români de azi*, IV, Cartea Românească, Buc., 1989, p. 323
[xi] Simionescu,M.H., *Licitația*, Albatros, Buc., 1985, p. 191
[xii] Simionescu,M.H., *Licitația*, Albatros, Buc., 1985, p. 164
[xiii] Simionescu,M.H., *Cum se face*, Bibliotheca, Târgovişte, 2002, p. 21

CAMIL PETRESCU – PUBLICIST

Ariana BĂLAŞA
Universitatea din Craiova

Résumé: *Les publications périodiques de Camil Petrescu sont un point d'appui pour ceux qui sont intéressés à connaître les idees pour lesquelles il avait plaidé, à l'époque, comment sa conception littéraire s'est affirmée et comment elle a évolué, mais aussi la place et le rôle de l'écrivain dans la société. Au-delà de ça, certaines contributions de Camil Petrescu à l'effervescence des publications périodiques de sont temps peuvent encore représenter des arguments pour le crayonnage d'un portrait intérieur.*
Mots-clés: *conception littéraire, place et rôle de l'écrivain dans la société*

Nu fără un motiv anume, situăm publicistica lui Camil Petrescu într-un plan secund. Este evident pentru oricine că ea nu poate fi citită în „cod literar", nici nu este un produs al ficțiunii, nici nu poate fi fictivizată, în ciuda gustului exacerbat al cititorului de azi, pentru „document".

Publicistica scriitorului îi ajută pe cei interesați să cunoască ideile pentru care a pledat, în epocă, modul în care s-a afirmat şi a evoluat concepția sa despre literatură, precum şi despre locul şi rolul scriitorului în societate.

Dincolo de toate acestea, unele contribuții ale lui Camil Petrescu la efervescența publicistică a vremii sale, încă pot să constituie argumente pentru creionarea unui portret interior.

Urmarea e că ne vor reține atenția scrierile publicistice din volumele *Teze şi antiteze* (inclusiv o serie de articole reproduse de Aurel Petrescu, din periodice) şi din *Opinii şi atitudini*, volum publicat postum, în care editorul a adunat, printre altele, şi câteva articole ale lui Camil Petrescu din ultimii ani ai vieții sale.

După apariția volumului *Teze şi antiteze*, în iunie 1936, Eugen Ionescu îi face o cronică elogioasă. Tânărul scriitor, care stârnise vâlvă în lumea literară românească, cu doi ani înainte, prin publicarea „scandalosului" volum *Nu*, apreciază eseistica lui Camil Petrescu, dar, în context, cu o maliție nu îndeajuns mascată, numeşte „motivele generatoare" ale acesteia: „Dl. Camil Petrescu se caracterizează printr-un perpetuu efort de a fi lucid, de a vedea, de a da cele mai bune soluții tuturor problemelor. […] Este pasionant mai ales acest efort obositor şi neobosit, această dârzenie de a fi actual, de a da răspuns, de a domina problemele. Nu ne interesează dacă *vanitatea*, *ambiția afirmării* de sine etc. [s.n.] constituie resortul intim al activității sale plurale. În orice caz, indiferent de motivele generatoare, dl. Camil Petrescu merită mari elogii pentru faptul – firesc oriunde, neobişnuit la noi – că e un scriitor cu preocupări de înaltă intelectualitate". [1]

*
**

Textul cel mai important din *Teze şi antiteze* este, indubitabil, *Noua structură şi opera lui Marcel Proust*. Aceasta este şi o explicație plauzibilă pentru faptul că n-am întâlnit încă nici un critic-comentator al operei lui Camil Petrescu, care să nu se arate preocupat de el.

Autorul precizează că eseul păstrează structura „a două capitole dintr-o conferință", iar „adaosurile şi comentariile", atât cât (şi acolo unde le consideră necesare), le trece în paratexte.

Psihanaliza persiflantă cu mai puțin de un deceniu în urmă, este pe deplin „reabilitată" acum: „[…] inconştientul ia înfăţişarea de doctrină filosofică, […] prin psihanaliza lui Freud… Centrul personalităţii omeneşti e mutat din câmpul luminos al raţiunii şi voinţei lucide, în cosmosul incomensurabil de o cauzalitate nesfârşit complexă, al unei sexualităţi ancestrale"[2].

Este locul potrivit să remarcăm că acceptarea psihanalizei, considerarea ei ca „fertilă" pentru laboratorul creatorului de literatură, este condiționată, în gândirea lui Camil Petrescu, de implicarea, simultană şi profundă, a intuiționismului bergsonian.

Entuziasmul scriitorului nostru, iscat de experiența înnoitoare şi reuşita lui Marcel Proust în *À la recherche du temps perdu*, eclatează într-un moment în care romancierul francez nu era încă unanim apreciat în propria sa patrie.

Esențială pentru caracterizarea proustianismului ne pare a fi următoarea observație:

„Această întoarcere înăuntru, această convingere că absolut nu cunoaştem decât propriul nostru eu, această prețuire a intuiției în dauna deducțiilor raționale, această aşezare a *eului* în centrul existenței, cu convingerea că aceea ce ne e dat prin el e singura realitate înregistrabilă, acest *video* analog lui *cogito*, constituie terenul comun dintre metafizica lui Bergson şi opera lui Marcel Proust. În acest video (în sensul intuiției complete, evident) găsim cheia care explică şi fondul neobişnuit al structurii lui"[3].

„Conştiința unică" (monologismul), „unitatea unghiului de privire", caracteristici ale proustianismului, sunt situate în contrast cu maniera specifică romancierilor tradiționaliști, care „nu numai că văd personajul din toate părțile dintr-o dată, dar şi din curte, prin peretele de zid", „cred că ştiu şi ceea ce gândesc alți oameni, fără ca aceştia să se exprime chiar".

Potrivit modului în care înțelege Camil Petrescu faptele de literatură *acum*, prozatorii tradiționaliști sunt inautentici: „Artificiozitatea lor, datorită pretențiilor de a şti tot ce se petrece, oricând, oricum şi oriunde, de a fi în acelaşi timp în creierul a cinci persoane care stau de vorbă la un ceai, li se pare celor care au înțeles revoluția lui Proust cu totul searbădă"[4].

Spiritul speculativ camilpetrescian se materializează, foarte probabil, la cotele cele mai înalte, în distingerea operată între memoria involuntară şi memoria voluntară.

Amintirile – rememorarea prin întoarcerea voluntară în timp – apar, evident, şi în proza preproustiană.

Dar marea inovație adusă de Marcel Proust în roman constă în valorificarea consecventă a memoriei involuntare:

„În constituția prezentului, ca atare, în fluxul conştiinței mele, în acea curgere de gânduri, îndoieli, imagini, năzuințe, afirmații, negări absolute, *intră şi amintirile*. Şi, pe drept cuvânt, evident. Amintirile nu sunt ceva impersonal, sunt propriile mele amintiri, fac parte din psihicul meu, în clipa în care le am, adică în clipa prezentă. Dacă m-aş lăsa în voia amintirii, acum când vorbesc, orice mi-ar apărea în minte ar fi autentic, ar fi durata pură (…). Amintirile fac parte din fluxul duratei, dar nu amintirile voluntare, abstrase, ci *numai cele involuntare*.

Memoria voluntară ne dă numai abstracții […]. Datele acestea [cele obținute printr-un act de voință, n.n.] nu participă propriu-zis la trăirea concretă a conştiinței mele. Sunt simple abstracții. Nu se leagă organic mai de nimic decât prin actul prezentării la periferia eului… această memorie voluntară *nu poate să constituie obiectul artei*"[5].

Concluzia lui Camil Petrescu este excesivă, neverificabilă prin tot ceea ce veacurile au validat ca valori perene în literaturile lumii. Desigur, Camil Petrescu însuşi ştia acest lucru. Este o axiomă. Exagerarea, pe care totuşi şi-o îngăduie, se naşte şi se hrăneşte din dorința de a-l singulariza pe Marcel Proust „în superlativ". Aceeaşi explicație „motivează" şi verdictul nedrept privitor la opera lui James Joyce. Judecata sa ar fi fost pe deplin viabilă, cu condiția adăugării unui cuvânt. O facem noi: „[…] nu poate să constituie obiectul artei" *proustiene*.

O carieră la fel de prodigioasă a cunoscut-o articolul *Amintirile colonelului Grigore Lăcusteanu şi amărăciunile calofilismului*. Este citat dialogul paratextual dintre autorul-narator şi doamna T., din *Patul lui Procust*, „dialog" care precede cu un an publicarea *Amintirilor*...

Ceea ce nu s-a observat însă, e faptul de mare importanţă că îndemnul de a scrie chiar „ fără ortografie, fără stil" e însoţit de o condiţionare: devine scriitor cine scrie astfel, „dacă e o personalitate vie, evident…"[6].

În context, Camil Petrescu nu spune mai mult: ce anume înţelege prin „personalitate vie" şi care ar fi consecinţele pentru actul de a scrie?

După atâtea decenii câte s-au scurs de la publicarea articolului *Amintirile colonelului Grigore Lăcusteanu şi amărăciunile calofilismului* şi după ce entuziasmul stârnit de ele s-a stins, putem afirma că scriitorul nostru exagera (cu sau fără voie): *Amintirile*... nu sunt „o capodoperă a genului" (istoria literaturii n-a confirmat verdictul camilpetrescian). A fost semnalată inadecvarea comparării „operei" lui Grigore Lăcusteanu cu jurnalul lui Amiel. Dar nu e mai puţin şocantă (şi tot atât de greu de susţinut) apropierea numelor Grigore Lăcusteanu şi L. N. Tolstoi: „*Amintirile* colonelului Grigore Lăcusteanu îţi dau impresia tulburătoare a manuscrisului unui roman de proporţiile *Război şi pace*, fără ideologia romanului rus, dar de aceeaşi originară putere de creaţie, din care s-au pierdut trei sferturi – nu în ordine, ci la întâmplare – din totalul foilor…". Rafinamentul plastic şi virtuozitatea explicaţiei ce urmează nu atenuează cutezanţa apropierii, ci, dimpotrivă, pare că o subliniază mai apăsat: „Viziunea e de tablou sfâşiat cu cuţitul, călcat în picioare, zdrenţuit şi pe care îl întinzi, prins sufleteşte, solicitat puternic şi senzual să închipui restul… Nu numai că n-a pierdut şi din acea frumuseţe vie, pe care o urmărea Rodin când schilodea în parte statuile sale"[7].

Una din tezele mai importante pentru conturarea concepţiei lui Camil Petrescu despre literatură – a scrie „fără stil", „viciul stilului", de trei ori prezentă (în *Patul lui Procust*, în *Amintirile colonelului Grigore Lăcusteanu* şi în *Delimitări critice. „Limba literară"*) vizează, de fapt, o anumită modalitate stilistică, formală, inautentică. Astfel, stilul nu este „un viciu", e o fatalitate!

Întrebarea implicată în titlu nu poate fi îndeajuns de limpede formulată, pentru că în momentul acela, adică în 1927, romanul românesc avea deja o istorie proprie. Cu doar şapte ani în urmă apăruse capodopera lui Liviu Rebreanu, *Ion*. De ce nu avem un roman sincronizat cu realizările mai noi din literaturile occidentale, îndeosebi cu creaţiile epice din literatura franceză – acesta pare a fi subînţelesul titlului.

Textul lui Camil Petrescu are, ca o dominantă evidentă, ironia, aruncă, nedrept, săgeţi otrăvite spre toate orizonturile şi include o seamă de judecăţi de valoare eronate.

„De ce nu avem roman" (titlul) este o replică la articolul lui Mihai Ralea, publicat în *Viaţa Românească*. Ţine de o nedeclarată, dar evidentă strategie a discursului ironic faptul că nu sunt date numele autorului şi al revistei. Mihai Ralea este „un critic diletant şi evident profesor", iar *Viaţa Românească* – „o voluminoasă revistă".

Ceea ce i se poate imputa polemistului este injusteţea unor judecăţi pripite şi prea categorice, pe care timpul nu le-a validat. „Criticul diletetant şi evident profesor", se ştie, a sesizat, înaintea altora, valoarea poeziei lui Ion Barbu şi a lui Tudor Arghezi. Despre Arghezi a afirmat – diagnostic critic necontestat până azi – că este al doilea mare poet în limba română, după Mihai Eminescu.

Minimalizat este şi Gib I. Mihăescu, al cărui destin, şi în viaţă, şi în literatură, a fost, până la un punct „paralel" cu acela al lui Camil Petrescu: amândoi trecuseră prin proba de foc a războiului; istoria literară îi alătură, socotindu-i întemeietori ai investigării lucide a psihicului uman. Destinul, s-ar zice, se răzbună. *Rusoaica*, roman de „prim raft" în literatura noastră, apare în acelaşi an cu *Patul lui Procust* şi cunoaşte un succes de public cu nimic mai prejos.

Este evident că în 1927 Camil Petrescu, exersându-se în critica literară, emitea judecăţi de valoare hazardate. Dintr-o grăbită trăsătură de condei, scriitorul devenit critic săvârşeşte două nedreptăţi (subaprecierea lui Mihai Ralea şi a creaţiei dramatice a lui Lucian Blaga), pe care, probabil, le-a regretat mai târziu: „Domnul diletant […] e dintre cei care admiră de pildă teatrul d-lui Blaga,

platitudini freudiene la modă (acum trei ani) şi tot atât de ridicule. Emfaza lirică a d-lui Blaga îţi aminteşte de inutilitatea ei, latineasca doctorilor lui Molière”[8].

Se cuvine să ne oprim şi asupra unor observaţii ale lui Camil Petrescu din articolul *Eminescu şi esenţele*. Că opera eminesciană este altfel receptată de fiecare generaţie apare ca un proces firesc şi ţine de domeniul tuturor evidenţelor, încât nu mai trebuie demonstrat.

Îndoielnică ni se pare a fi afirmaţia că mai presus de toate s-ar afla scrierile politice ale lui Eminescu, iar lirismul „… este poate ceea ce s-a învechit mai mult în poezia acestui mare poet”[9].

Pe de altă parte, găsim judicioasă aprecierea pierderilor pe care marea poezie eminesciană le cunoaşte în traduceri: „O dată veştmântul românesc schimbat, această armonie se desprinde după sens şi se risipeşte ca praful de aur colorat de pe aripile atinse ale fluturilor… Nimeni dintre românii iubitori de poezie nu vor să-l recunoască pe poet în nici o traducere, oricât de la fel potrivite sunt sensurile… Firește, în genere, traducerile nu sunt cu putință, nu se obțin decât abstracţii echivalente, ceea ce face ca titlul de poet mare să rămâie numai cu girul neamului care l-a produs. Simțim însă cu toții că Eminescu pierde în traducere mai mult decât pierd de obicei marii poeţi”[10]. Aici „gândul” lui Camil Petrescu se intersectează cu acela al lui G. Călinescu, care spunea că, dacă vrea cineva să cunoască într-adevăr o mare literatură, trebuie s-o citească în limba în care a fost creată.

La începutul anului 1946, atenţia publicistului Camil Petrescu este reţinută de un articol al lui Marcel Gromaire, pe care îl apreciază ca „[…] superior gândit şi neaşteptat de bine scris”, „[…] o dovadă aproape tulburătoare despre gradul înalt de abstracţie şi disciplină intelectuală întâlnită în publicaţiile franceze, alături de mediocritatea veleitară şi sterilă a lui Gide sau Paul Valéry de pildă”[11].

Surprinzătoare şi în măsură să stârnească nedumeriri sunt asemenea „calificative” ale lui André Gide şi Paul Valéry, cu atât mai mult cu cât ele vin din partea unui foarte bun cunoscător al mişcării literare franceze.

Din articolul lui Marcel Gromaire, Camil Petrescu reţine şi analizează mai ales conceptul de realism şi dezideratul întoarcerii la realism. Autorul francez atrage atenţia că nu este vorba aici despre „o revenire la academism Acesta – spune el, pentru a evita alunecarea spre „ideea de copie şi de pură imitaţie” […] nu este numai ceea ce este la îndemâna noastră, la îndemâna ochilor noştri, ci, de asemeni, ceea ce se află încă la îndemâna spiritului nostru. Realul se întinde din noi înşine şi până la graniţele necunoscute ale lumii şi realismul în artă este aproximaţia din punct de vedere intuitiv cea mai convingătoare posibilă, a adevărului universului şi aceasta în legătură cu cel mai din urmă lucru”[12].

Am reprodus ideile autorului francez, care par a prefigura faimoasa teorie din cartea lui Roger Garaudy, *D'un réalisme sans rivage*), în comentariul camilpetrescian.

Dar nici această extensie a conceptului de real, nici precizarea că în artă *a crea* înseamnă *a inventa concretul*, nu-i par scriitorului român satisfăcătoare: „Am ajuns de multă vreme la convingerea că folosirea unui termen este un act extrem de complicat şi periculos, totodată pentru că un termen oricare ar fi el, în domeniul ideologic, trimite la un sistem de fiosofie, care îi este în acelaşi timp şi obârşie”[13].

În ultimii zece ani de viaţă, Camil Petrescu îşi revizuieşte radical concepţia despre literatură în particular şi despre fenomenul artistic în general. Este entuziasmat, de exemplu, de afirmaţiile unui autor rus, V. Kemenov şi, dintr-o trăsătură de condei, cincizeci de ani din arta şi cultura occidentală sunt făcute tabula rasa, cu un argument din sfera eticii: „Ceea ce am vrea să reţinem cu deosebire din expunerea lui Kemenov este ingeniozitatea cu care disecă <<nonconformismul>> artei apusene, grefată pe aşa-zisa <<Şcoală de la Paris>> (scriitorul sovietic se referă îndeosebi la domeniul artelor plastice, dar consideraţiile sale sunt valabile pentru toate modurile culturii occidentale din ultima jumătate de veac, denunţându-l ca o formă camuflată, încă şi mai aprigă, a arivismului din toate timpurile”[14].

Toate curentele artistice din ultima jumătate de veac sunt blamate în virtutea unor criterii extraestetice: „Impresionismul mai întâi, apoi cubismul, futurismul, expresionismul, constructivismuk,

suprarealismul etc. sunt denunţate ca forme de masochism artistic al acestei burghezii, masochism exploatat de cohorte întregi de arivişti ai vieţii artistice, care prinseseră secretul şi exploataseră cinic dorinţa pervertită a epocii de a fi epatată şi insultată”[15].

Cel care altădată afirmase răspicat (şi repetat) că nu poate vorbi/scrie onest „decât la persoana întâi”, pleda, în 1956, pentru un realism ubicuu: „Trebuie să arătăm că arta realistă nu poate fi subiectivă în zonele limită ale lirismului […]. Lirismul lui Eminescu cutremură prin caracterul lui realist […][16].

Concepţia din anii târzii ai lui Camil Petrescu şi aceea din perioada tinereţii sale, propune un exemplu de opoziţie absolută: „Oglinda nu trebuie să diformeze realitatea în mod subiectivist, nu numai fiindcă realismul nu mai e în cazul acesta realism, ci şi fiindcă îşi pierde rostul, adică puterea de convingere… Cea mai uşoară ingerenţă subiectivă, în actul expunerii, tulbură adeziunea. Ce ar putea fi un realism lipsit de obiectivitate?”[17].

Şi, pentru a încheia, vom formula şi noi o întrebare retorică: îl mai recunoaşte cineva pe Camil Petrescu din deceniul al patrulea al secolului trecut?

1. Ionescu, Gelu, *Anatomia unei negaţii*, Bucureşti, Editura Minerva, 1991.
2. Petrescu, Camil, *Opinii şi atitudini*, Antologie şi prefaţă de Marin Bucur, Bucureşti, Editura pentru literatură, 1962.
3. Petrescu, Camil, *Teze şi antiteze. Eseuri alese*, ediţia Aurel Petrescu, Bucureşti, Editura Minerva, 1971, Colecţia „Biblioteca pentru toţi”.

NOTE

1. Ionescu, Gelu, *Anatomia unei negaţii*, Bucureşti, Editura Minerva, 1991, p. 162.
2. Petrescu, Camil, *Teze şi antiteze. Eseuri alese*, ediţia Aurel Petrescu, Bucureşti, Editura Minerva, 1971, Colecţia „Biblioteca pentru toţi”, p. 18.
3. Id., *ibid*., p. 23.
4. Id., *ibid*., p. 30.
5. Id., *ibid*., p. 33.
6. Id., *ibid*., p. 44.
7. Id., *ibid*., p. 51.
8. Id., *ibid*., p. 237.
9. Id., *ibid*., p. 284.
10. Id., *ibid*., p. 286.
11. Id., *ibid*., pp. 303-304.
12. Id., *ibid*., p. 305.
13. Id., *ibid*., pp. 305-306.
14. Petrescu, Camil, *Opinii şi atitudini*, Antologie şi prefaţă de Marin Bucur, [Bucureşti], Editura pentru literatură, 1962, p. 252.
15. Id., *ibid*., p. 254.
16. Id., *ibid*., p. 542.
17. Id., *ibid*., p. 543.

CATEGORII ALE FANTASTICULUI ÎN PROZA LUI MIHAI EMINESCU ŞI A LUI I.L.CARAGIALE

Lavinia BĂNICĂ
Universitatea din Piteşti

Abstract: *The presence and the absence of the fantastic in I.L.Caragiale's work was largely discussed in the volume entitled "Schiţe nouă", published in 1910; but the realistic observer (as the author had proven to be in the comedies) did not exclude the fantastic element (sometimes even with a magical character) even beginning with 1898, the year he published the short story* ***La hanul lui Mînjoală.*** *Most of the times the critics, including first Ibrăileanu, then Zarifopol and P. Constantinescu, supported the idea of a limited amount of fantastic in Caragiale's stories. When referring to Tzvetan Todorov's work "The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre" one can be offered a clearer comprehension of the nature of Caragiale's short stories; once again starting from the above work, our study also means to be an analysis of Eminescu's fantastic prose, definitely of a different character compared to that of Caragiale.*
Key words*: analysis, fantastic categories, short stories*

Deşi se recunoaşte că romantismul german constituie sursa literaturii fantastice moderne, exista excepţii, precum literatura română, în care sursele nu se pot delimita precis. Spaţiul imaginarului fantastic a fost contaminat de feeriile folclorice şi de miraculos. Sergiu Pavel Dan în lucrarea "**Povestirea fantastică românească"** identifică o subcategorie a literaturii fantastice, şi anume *ocultismul iniţiatic,* în care se înscriu *mitul prototipului iniţiatic şi temele dislocării timpului şi spaţiului.* Temele *devenirii* fantastice sunt cel mai bine reprezentate în proza eminesciană : metempsihoza, mutaţia metafizică în spaţiu, conversiunea onirică a realităţii, insurecţia umbrei, transfigurarea edenică, revelaţia misterului genezei.

Dar proza lui Mihai Eminescu dovedeşte o complexitate care depăşeşte liniile categoriei fantasticului, fiind complicată de multiplele elemente şi motive de factura poetică. Fantasticul eminescian e forma unui lirism generat de nostalgie cosmică. Potrivit concepţiei lui Eminescu, există un timp al armoniei cosmice care poate fi recuperat prin magie. Spaţiul este paradisiac (luna sau insula lui Euthanasius), cuplul este ideal, împlinit în iubire (Dionis-Maria, Ieronim-Cezara). Gândirea are funcţie demiurgică şi este acompaniată de magie, până la un punct fiind complementare (Dan-Dionis anulează barierele timpului şi spaţiului prin formula magică). Despre această funcţie demiurigcă a gândirii vorbeşte decupajul din meditaţia lui Dionis de la începutul nuvelei. Magiei şi gândirii li se adaugă spaţiul oniric în care se poate efectua călătoria ce anulează legile fizicii.

Incidenţa gândirii cu magia funcţioneaza şi la nivelul unor concepte care susţin fantasticul : archaeul, metafizica şi metempsihoza. În "**Avatarii faraonului Tla"** periplul prototipului prin mulţimea de indivizi capătă forma unei istorii pline de ambiguităţi, în care ţesătura fantastică e construită prin iubire, transcederea spaţiilor, jocul aparenţelor şi incertitudinea realităţii.

Călătoria reprezintă motivul pe marginea căruia se construieşte epicul din **"Sărmanul Dionis"** şi care susţine caracterul fantastic al nuvelei. Posibilitatea călătoriilor lui Dan-Dionis în timp şi în spaţiu este asigurată de intervenţia gândirii magice şi a iubirii. Finalul, definitoriu pentru fantastic, nu aduce rezolvarea pe calea logicii, Dionis negăsind răspuns la întrebările sale metafizice.

Hrănită cu adevărat de motivele şi imaginarul romantismului german proza fantastică eminesciană este o proză savantă, întrucât nici o judecată de valoare nu poate fi emisă fără a ţine seama de fondul ei filozofic şi de motivele mitologice. Explicaţiile logice nu-l interesează pe scriitor, adîncimea ideatică a textelor fiind identificabilă la nivelul inserţiilor filosofice sau mitice. În termenii propuşi de Tzvetan Todorov (la a cărui lucrare ne vom raporta în rândurile următoare), proza fantasitcă şi filosofică eminesciană se situează în categoria fantasticului miraculos- fabulos.

În legătură cu prezenţa sau absenţa fantasticului din opera lui I.L.Caragiale s-a discutat mai mult volumul " Schiţe nouă " apărut în 1910; însă observatorul realist (aşa cum ne obişnuise din comedii) nu exclude elementul fantastic (uneori cu caracter magic) încă din 1898, anul publicării nuvelei " **La hanul lui Mînjoală** ". De cele mai multe ori s-a optat pentru recunoaşterea unei doze restrânse de fantastic în poveştile lui Caragiale, de această parte situându-se mai întâi Ibrăileanu, apoi Zarifopol şi P. Constantinescu. Criticul din urmă sublinia că „ realismul caragialian ţine o cumpănă dreaptă cu fantasticul magic, peste tot fiind realizabile semnele neindoioase ale unei lucidităţi artistice, care evoluează în fantastic pentru a-şi varia scrisul şi a-şi depăna epic intuiţiile lui de moralist, scoase din mecanismul etern omenesc al experienţei şi observaţiei." Dacă în " **Kir Ianulea** " sau " **Calul dracului** " putem vedea " o pictură de moravuri de un pitoresc plin de haz ", respectiv " un basm neaşteptat ", " **La hanul lui Mînjoală "** ne propune o perspectivă inedită.

Raportarea la lucrarea lui Tzvetan Todorov, " **Introducere în literatura fantastică "** oferă o mai clară descifrare a naturii textului lui Caragiale. Todorov defineşte fantasticul ca fiind ezitarea cuiva care nu cunoaşte decât legile naturale, pus în faţă cu un eveniment în aparenţă supranatural. În cazul literaturii fantastice, personajul este un om obişnuit care trece însă printr-o întâmplare inexplicabilă. Şi iată cum, în această situaţie îl regăsim pe tânărul plecat spre logodnica sa, al cărui drum este întrerupt de un eveniment cel puţin ciudat. Confruntat cu *neobişnuitul*, personajul ezită şi se întreabă (odată cu el şi cititorul) dacă ceea ce i se întâmplă este real sau este doar o iluzie: "…deodată, printr-o spărtură de nor se arătă felia din urmă aplecată pe o rînă. Arătarea ei m-a ameţit ca o lovitură de măciucă la mir. Mi-era în faţă…Atunci sînt două luni pe cer! Eu merg la deal: luna trebuie să fie în spate! Şi mi-am întors repede capul, s-o văz pe cea adevărată…Am greşit drumul!merg la vale…Unde sînt?…"

În opinia lui Todorov, cititorului îi revine misiunea de a decela latura fantastică a unui text. Acesta trebuie să se lase de bunăvoie pradă iluziei realiste ca să poată fi pus în condiţia ezitării între o explicaţie naturală şi alta supranaturală a evenimentelor, iar ezitarea cititorului trebuie sa capete o reprezentare în discurs. Eroul nuvelei lui Caragiale nu-şi pierde, aparent, simţul realităţii, dovedindu-se stăpân pe judecata lucidă. În contextul rătăcirii drumului, domină voinţa lui de a-şi explica ceea ce pare nefiresc, suprareal, la modul raţional, încadrând întâmplările în sfera firescului şi analizându-le din perspectivă realistă. „ Mergând cu capul plecat ca să nu mă-nece vântul, începui să simţ durere la

cerbice, la frunte şi la tâmple fierbinţeală şi bubuituri în urechi. Am băut prea mult! m-am gândit eu...căciula parcă mă strângea ca o menghinea; am scos-o şi am pus-o pe oblânc...mi-era rău. N-am făcut bine să plec... am îndemnat calul care se-mpleticea, parcă băuse şi el..."

Dar întreg fragmentul care prezintă aşa-zisa călătorie a personajului reprezintă o succesiune de stări care exprimă uimirea şi neliniştea flăcăului care nu ştie unde se află şi ce i se întâmplă. Frica, spaima sunt stări despre care Todorov spune că însoţesc fantasticul, fără a fi însă o condiţie a acestuia. Senzaţia de stranietate este introdusă treptat în text, detectabilă în strecurarea primei aluzii la puterile vrăjitoreşti ale hangiţei: "…unii o *bănuiesc* că a fi găsit o comoară…alţii, că umblă cu *farmece*." Aşadar, Marghioala este prezentată de la început ca un personaj peste care pluteşte incertitudinea, bănuiala că s-ar folosi de magie, pentru că altfel cum ar putea fi explicată moartea subită a unuia dintre tâlharii ce-i călcaseră hanul şi amuţirea altuia. Atributul de *vrăjitoare* dezvăluie sursa irezistibilei atracţii pe care hanul o exercită asupra călătorilor. Ideea de a plasa acţiunea într-un asemenea *topos* denotă tentaţia pentru mister, „ sursa intimă cea mai de seamă a oricărei tentative de plonjare în fantastic." În acelaşi fel este introdusă şi intervenţia magică, care apare mai întâi doar printr-o expresie populară obişnuită:"…ajungînd cu mîna pe braţul ei drept…m-a-mpins dracul s-o ciupesc…" Momentul care va constitui temeiul de a pune întoarcerea flăcăului pe seama vrăjilor Marghioalei, îl reprezintă uitătura adâncă a hangiţei în fundul căciulii acestuia: " Îmi plăteşti când treci înapoi, răspunse gazda uitându-se adânc în fundul căciulii."

În finalul textului, pocovnicul (viitorul socru) este acela care "…o ţinea într-una că în fundul căciulii îmi pusese cucoana farmece şi că iedul şi cotoiul erau totuna…", tot el văzând în focul ce a mistuit hanul şi odată cu el şi pe hangiţă, pedeapsa pentru vrăjitorie, incendierea locului echivalând cu arderea pe rug. Lectorul este invitat sub-textual să descifreze într-o altă cheie incidentele distribuite pe axul narativ al povestirii. Prezenţa cotoroanţei, absenţa icoanelor din odaia hangiţei, apariţiile şi dispariţiile cotoiului negru, jocul Mînjoalei cu căciula şi certitudinea ei cu privire la întoarcerea tânărului capătă o conotaţie diavolească. Cititorul înţelege că flăcăul a avut o aventură cu o femeie care **poate** este diavolul, ambiguitatea situaţiei prinzându-ne în inima fantasticului.

Aşadar, avem de-a face cu o întâmplare stranie, un cadru dominat de fantastic, chiar dacă acesta se bazează pe o serie de superstiţii ce alcătuiesc un fabulos popular (cotoiul negru, iedul, lipsa icoanelor, cele trei întoarceri la han ale flăcăului).

Todorov însă, diferenţiează fantasticul de straniu, prezentându-le ca două genuri distincte. **Straniul** este definit de fapte cunoscute, de o experienţă prealabilă, iar **fantasticului** îi este caracteristică ezitarea. Desluşirea în textul lui Caragiale a celor două noţiuni nu este dificilă: ezitarea este prezentă, aşa cum am observat, din expoziţiune şi până în final (latura fantastică fiind astfel definită); straniul – în accepţia oferită de Todorov – este "asigurat" prin simetria întâmplărilor prin care a trecut tânărul, cu cele demult petrecute, ale socrului. Prin urmare, fantastic sau straniu este genul sub care poate fi încadrată nuvela? Un răspuns posibil, este acela care, pornind tot de la teoria lui Todorov, va reuni cele două categorii. Evenimentele care au părut nefireşti, supranaturale, primesc la sfârşit o explicaţie raţională: "…dar dumneata de unde ştii? Asta nu-i treaba ta, a răspuns bătrânul; asta-i altă căciulă!". Dialogul flăcăului cu viitorul socru care-l cumineşte cu forţa, oferă, spre a disipa fantasticul, convertirea faptelor la o maximă populară. Fantasticul

straniu este genul sub care nuvela lui Caragiale poate fi receptată de către cititorul surprins de extraordinara artă a sugestiei prezentă la un raționalist prin excelență.

Bibliografie

Ciobanu, N., *Între imaginar şi fantastic în proza românească*, Cartea Românească, Bucureşti, 1987
Dan, Sergiu Pavel, *Povestirea fantastică românească*, Minerva, Bucureşti, 1972
Manolescu, F., *Caragiale şi Caragiale. Jocuri cu mai multe strategii*, Cartea Românească, Bucureşti, 1983
Todorov, T., *Introducere în literatura fantastică*, Univers, Bucureşti, 1973

ALTERITATEA ROMĂ REFLECTATĂ ÎN PROZA ROMÂNEASCĂ A SECOLULUI AL XX-LEA

Sorina BARBUCEANU
Universitatea „Petrol - Gaze" Ploiesti

Abstract: *Freed from the influence of the '48 generation militancy which had predominantly developed the idea of gypsy slaves liberation for the 19th century, the Romanian prose of the 20th century creates a gypsy character viable from a literary point of view. Starting from Mircea Eliade's* La Ţigănci *and Vasile Voiculescu's* Sakuntala*, going through Ion Agârbiceanu's* Faraonii *and Zaharia Stancu's* Şatra *and summing up with Leonid Arcade's* Poveste cu ţigani*, the authors endow with complexity and consistency a character that had been known only through the lens given by the works presenting the gypsy slave or through the disorganised crowd in* Ţiganiada*.*
Key words: *characters, gypsy literature, prose*

Personajul ţigan constituie o prezenţă constantă în proza românească, urmare inevitabilă a interacţiunii de secole dintre cultura majoritară şi cea a minorităţii. Menţionat în literatura veche de Dimitrie Cantemir în *Descriptio Moldaviae*, personajul ţigan este adus în prim-plan în veacul al XIX-lea, în plină efervescenţă militantistă în defavoarea nedreptăţilor de orice natură. Astfel, robul ţigan este transformat într-un erou literar în alcătuirea căruia prevalează dorinţa autorilor de a atrage atenţia asupra tarei sociale existente încă în Principate: sclavia. Pe această cale se înscriu Kogălniceanu, Alecsandri, Asachi, Negruzzi, ale căror eforturi vor avea drept consecinţă legile succesive de eliberare a ţiganilor – mai întâi domneşti şi mănăstireşti, apoi boiereşti.

După o anumită perioadă, literatura secolului al XX-lea preia acest personaj, ieşit însă de sub tutela scopului combativ, caracteristic paşoptiştilor. Căutarea pitorescului, a impresiilor de exotism, aspectul etnografic sau social nu se vor mai regăsi decât tangenţial, iar eroul ţigan va fi „pretextul unei parabole a destinului uman"[1], dincolo de descriptiv.

Printre autorii ce reuşesc să integreze valoric personajul luat în discuţie, am putea spune că Mircea Eliade o face în modul cel mai subtil. În arhicunoscuta nuvelă „La Ţigănci", profesorul Gavrilescu este „călătorul" sustras liniarităţii şi continutăţii temporale de către jocul enigmatic al celor trei fete: o ţigancă, o evreică, o grecoaică. Ne gândim imediat la interpretările propuse pentru acest triplu feminin: cele Trei Parce, cele Trei Graţii. Întrebările care se ivesc sunt, însă, de altă natură. În primul rând, de ce să se numescă acest spaţiu de trecere „La Ţigănci", şi nu „La Evreice" sau „La Grecoaice"? – ponderea originii etnice este egală; toate trei sunt „flori de mahala, străine, misterioase", „fascinante şi exotice"[2]. Alegerea numelui poate să fi fost determinată de criteriul eufonic, relevant la o analiză atentă. Astfel, vocabula „ţigănci" este structurată simetric: vocala semideschisă „ă" de o parte şi de alta căreia se află consoanele semioclusive „ţ" şi „č" însoţite de vocala închisă „i" şi, respectiv, de „i"-ul mut din final. Luată ca întreg, această construcţie fonică induce, la nivel senzorial acustic, ideea de (semi)închidere spre exterior şi de (semi)deschidere spre interior. Întocmai este alcătuit şi spaţiul (meta)fizic al bordeiului: izolat de lumea capitalei de etericul de umbră şi răcoare, tărâmul magic al celor trei îi oferă

lui Gavrilescu posibilitatea de a-şi găsi „centrul", de a înțelege ce este cu adevărat important.

Ieşirea acestui teritoriu din cadrul comun al Bucureştiului, precum şi ruperile de continuitate din fluxul temporal, sunt susținute şi de implicațiile profunde ale denominației alese. Pentru a le înțelege, este necesar un mic excurs asupra istoriei de veacuri a țiganilor în zona europeană.

Permanență istorico-socială începând aproximativ cu sec.al XII-lea, comunitatea de romi se constituie, în sine, ca paradox., rezultat al nevoii de supraviețuire în relația cu *celălat*. Această relație, definită prin respingera reciprocă, a fost determinată de proiectarea imaginii noilor veniți pe fondul de reprezentare a lumii specific Europei medievale. În acest mod au luat naştere o serie de legende cu privire la originea şi motivul dezrădăcinării lor, teorii pe care însuşi grupurile de romi le-au preluat şi le-au răspândit. Fără a fi însuşite, ele aveau menirea de a le înlesni trecerea de la o comunitate stabilă la alta şi obținerea unui suport material în viața de zi cu zi. În timp, starea aceasta de fapt a fost sesizată şi interpretată drept înşelătorie; romii au fost etichetați ca hoți, murdari, practicanți ai unei magii diabolice şi, ca atare, li s-a interzis accesul în sânul aşezărilor. Pentru a subzista, comunitățile nomade s-au pliat pe nevoile societății, exploatând fiecare breşă, intuind apariția altei necesități. Ca rezultat al atitudinii agresive cu care s-au confruntat, precum şi al exilării la marginea „cetății", grupurile de romi şi-au consolidat relațiile din interior, izolându-se, la rândul lor, față de un *celălat* dur şi intolerant. Astfel, şatra a continuat să se autoguverneze după legi străvechi, nescrise şi imuabile, a căror valabilitate se pierdea în relația cu exteriorul, să-şi ducă existența în mod neschimbat, asemeni generațiilor anterioare, conform cu aceste legi. Iată, deci, şi paradoxul: supraviețuirea le-a fost condiționată, pe de o parte, de un simț acut al schimbărilor produse în lumea dinafara lor, pe de altă parte, de păstrarea intactă a propriilor obiceiuri. Schimbarea se produce întru temporalitate; constanța e un mod de a ieşi din timp. Iar țiganii sunt, din acest punct de vedere, trăitori atât întru timp, cât şi în afara lui.

Aşa stând lucrurile, nici un alt nume nu ar fi fost mai potrivit pentru un tărâm al jocului cu timpul, al ieşirii din cursul firesc al lucrurilor, aşa cum este cel imaginat de Mircea Eliade. Zonă permisivă şi, în acelaşi timp, restrictivă (a se citi semi-permisivă, semi-restrictivă), spațiul bordeiului îşi regăseşte valențele chiar în numele pe care îl poartă.

Plecând de la poemul lui Kalidassa şi, poate, de la teoria originii indice a țiganilor, Vasile Voiculescu construieşte, în *Sakuntala*, un paralelism între eroina scrierii antice şi Rada, minunea de frumusețe a şatrei aciuate pe meleagurile Buzăului. Voiculescu integrează sursa livrescă de inspirație în chiar intriga narațiunii sale, iar raportarea la aceasta se menține pe tot parcursul nuvelei. Personajele centrale – Rada şi însoțitoarele ei, Dionis, Stancu – sunt concepute în acest sens. Până şi puiul de căprioară primit de fată în opera inițială îşi are corespondent în Florea, puiul de urs.

Pe lângă intenția evidentă de a re-crea povestea într-un alt plan, autorul se opreşte asupra fascinației exercitate de eternul feminin regăsit dincolo de limitările ce țin de epocă sau regiune. Mai întâi, încearcă să definească misterul prin descrierea amănunțită a Sakuntalei-Rada, fiecare parte a corpului având atribute de superlativ şi contribuind la alcătuirea imaginii unei făpturi uimitoare în perfecțiunea ei. Apoi, renunță la descriptiv pentru a se situa la nivelul teoretizării estetice: „Frumusețea, ca şi dumnezeirea, nu poate fi

spusă, nici zugrăvită.[...] Sakuntala nu era o frumusețe anume, ci frumusețea în sine şi toată la un loc." Efectul este năucitor: omul oraşului, adept al stilului de viață occidental, renunță fără regret la deprinderile sale de om civilizat pentru a deveni sclav frenetic al taberei de țigani, prins în mrejele chinului erotic. Pentru verificarea reacțiilor masculine, scenele sunt reeditate în cadrul unui experiment.

Modalitățile prin care este înfățişată comunitatea de țigani reuşesc să alcătuiască un tablou pe alocuri pitoresc, pe alocuri veridic.

Într-un prim plan, amănunte revelatoare se aglomerează pentru a forma, întocmai ca într-o compoziție pointilistă susținută de un fond sonor, o reprezentare complexă a traiului în şatră. Copii de toate vârstele mai mult dezbrăcați, femei cu prunci în brațe, bărbați tolăniți la umbră sau făurari în toiul lucrului sunt însoțiți perpetuu de zgomote la care contribuie cu toții. Autorul-narator percepe astfel toată laia aşezată în valea împădurită drept o oază de libertate şi prospețime. Pe de altă parte, Dionis este interesat de destinul acestei etnii, este la curent cu lucrările ştiințifice elaborate în acea vreme, deține adevărate colecții de fotografii şi materiale cu caracter etnografic. Mai mult, el se implică în viața lor: îi îndestulează cu merinde, aduce daruri potrivite fiecăruia şi le spune pe nume. La sfârşit, îşi asumă rolul de conducător prin hotărîrile de judecată pe care le ia şi prin ducerea lor la îndeplinire. Pentru povestitor, dar mai ales pentru Dionis, tabăra de țigani constituie o lume aparte ce merită respectată, studiată şi luată aşa cum este.

Al doilea plan se conturează subtil, descifrându-se doar printre rânduri, şi reflectă atitudinea oamenilor simpli, de la moşia lui Dionis. Surprind, de la bun început, vorbele de amar ale dadei Sia, bătrâna doică rămasă cu grija gospodăriei, care ar prefera să-şi ştie stăpânul bolnav, sau poate chiar mort, decât îndrăgostit fără leac de o țigancă şi rătăcit, de dragul ei, prin munți. Mai târziu, un om care aducea provizii de la curte îşi exprimă dezgustul față de locuitorii corturilor din vale atât prin gesturi, cât şi prin cuvinte. Nici una din aceste poziții nu poate fi înțeleasă ca semn al unei intoleranțe fundamentale ale țăranului de rând față de un *altul* cu totul diferit. Respingerea față de acesta din urmă este motivată, în privința bătrânei, de înstrăinarea copilului drag, ajuns acum, ca bărbat în toată legea, să se rupă de toată grija avutului său, de toată viața sa la moşie. În ceea ce-l priveşte pe slujbaş, el se raportează atât la risipirea rostului de la curte, la care este martor, cât şi la faptul că, grație generozității lui Dionis, nimeni din şatră nu mai lucrează. Conform mentalității populare, oricine îşi capătă cele trebuincioase fără muncă este condamnat la izolare şi dispreț.

Cosiderată de unii exegeți defectuoasă în construcție, de alții elogiată, *Sakuntala* lui Vasile Voiculescu se constituie ca încercare sinuoasă de aducere pe teren românesc a poveştii clasice de iubire dintre un bărbat cultivat şi o femeie exotică.

Un autor cu o preocupare constantă față de viața țiganilor se dovedeşte a fi Ion Agârbiceanu. Interesul său în acest sens se concretizează în lucrări precum *Fierarul Petrea, La moartea dănciucului, La secere,* ca şi în dersăvârşitul portret al lui *Angheluş*, pentru a-şi găsi încununarea în *Faraonii*. Scriere de mare întindere, narațiunea poate fi considerată ca aparținând unui gen literar aparte, la granița dintre nuvelă şi roman. Firul narativ urmăreşte destinul unei țigănci definit prin suferințe şi perioade de linişte şi uitare, cu multe întorsături dramatice, totul pe un fundal bine conturat ce reliefează atât obiceiurile romilor nomazi, cât şi ale celor stabiliți la marginea localităților. Rusalina, fiică de voievod, se răzleţeşte de şatră pentru a nu fi forțată să se căsătorească în neamul celor ce i-au uzupat şi ucis părinții. Deşi

în pragul morții de nenumărate ori, fata se întremează de fiecare dată, iar „demonul vitalului”[3] triumfă prin însoțirea cu Marco, ursitul, prin renunțarea de a căuta o cale de răzbunare împotriva nelegiuiților, şi chiar uitarea întâmplărilor nefaste. De copilă încă, sângele nobil îşi revarsă în caracterul ei toată mândria, voința, energia şi tăria adunate, de generații, în două seminții de conducători: Țancu şi Cernovici.

Vitalitatea clocotitoare a Rusalinei se manifestă în două sensuri opuse. Unul, contrar vieții şi sorții, o poartă în peregrinări întortocheate, labirintice, în încercarea de a-i afla şi a-i distruge pe potrivnicii spiței sale; în drumurile ei, febra cercetărilor şi a răzbunării o mistuie, urâțind-o, îmbătrânind-o, secătuind-o de puteri. Celălat imbold o conduce în căutarea propriei împliniri, alături de iubirea predestinată, în mijlocul celor care i-au oferit sprijin şi mângâiere la nevoie – țigănia de jos; în căsnicie, devine veselă şi voinică, de o frumusețe bărbătoasă, îngânând mereu câte un cântec. Trăirea fericirii de fiecare clipă aduce cu sine uitarea nenorocirilor din trecut şi astfel, semnele de primejdie nu pot fi descifrate la timp. Florica, fata celor doi, e răpită în toiul nopții, iar „vitalitatea de peste fire” a Rusalinei, „răscolită brusc, nu mai găseşte altă cale decât în dezechilibru”[4], în nebunie.

Cadrul poveştii e construit minuțios, prin detalii alese cu precizie. Tabăra de țigani e descrisă pe larg, scriitorul plecând de la atmosfera ce o înconjoară şi oprindu-se, apoi, cu migală, asupra elementelor caracteristice ale portului (îmbrăcăminte, bijuterii). Este marcată înclinația de a alege culori vii – albastru, pentru bărbați, roşu şi verde, pentru femei, predilecția pentru țesături scumpe (mătase). Metalele prețioase se regăsesc pretutindeni: în nasturii de la şerpare şi cămăşi, pe degetele sau la gâtul femeilor, în țintele harnaşamentului. Toatea acestea indică prosperitatea laiei, dar şi grija pentru păstrarea averii în bunuri materiale a căror valoare şi trecere se menține în oricare țară traversată de corturari în periplul lor balcanic.

Se fac, de asemenea, dese referiri la raporturile dintre români şi țigani, atât la nivel oficial, cât mai ales la cel al raporturilor interumane. Din prima perspectivă, notăm că autoritățile locale sunt cele care reglementează accesul taberei în apropierea unei localități. Din al doilea punct de vedere, legăturile stabilite între corturari şi români sunt temporare şi determinate doar de micul comerț cu obiecte casnice: căldări, ciururi, ceşti de porțelan. Pe de altă parte, țiganii stabiliți deja la marginea satului formează legături permanente cu comunitatea lângă care s-au stabilit: lucrează obiecte de fierărie, muncesc la camp – la sapă, la seceriş – cot la cot cu românii. La sărbătoarea recoltei iau parte şi unii, şi alții, fără deosebire, iar Rusalina e admirată de toți pentru frumusețea ei, fără a se lua în considerare că e țigancă. Cu toate acestea, hotare invizibile despart bordeiele de lut ale faraonilor de casele mari de piatră ale sătenilor. Sărăcia este, poate, singura care îi separă cu adevărat. Drept dovadă, cei din „țigănia de sus” au ajuns să semene mult cu țăranii. Prin faptul că meşteşugul le asigură traiul şi pe timp de iarnă, nu mai sunt împinşi nici spre furturi mărunte, nici spre cerşetorie, iar tendința lor e de a adopta portul şi obiceiurile locului.

Povestea destinului dramatic al unei familii pe fundalul unor relități etno-sociale şi psihologice surprinse în esența lor, *Faraonii* „are calitățile unui scenariu cinematografic”[5], efect pregnant deteminat de situarea autorului „sub zodia vizualului”[6].

Cu o construcție imagistică la fel de importantă, concepută însă pe un orizont mult mai larg şi dublată de o atmosferă delicată dar pătrunzătoare de lirism, romanul *Şatra* reprezintă, aşa cum s-a mai spus, un echivalent revalorizat al epopeii lui Ion Budai Deleanu.

Într-un moment de criză autodistructivă a umanității, micul grup nomad concentrează şi reflectă soarta întregii lumi într-o oglindă în care normele de structurare sunt inversate. Astfel, în mentalitatea de tip sedentar, pribeagul este o „emblemă prin excelență a dezordinii sociale" şi ilustrează „un destin provizoriu, instabil, legat de valori ale clipei a căror intensitate nu compensează totuşi stabilitatea vieții"[7]. În mod contrar, pentru rătăcitorii corturari, drumul neîntrerupt înseamnă o desfăşurare firească a existenței, cu raporturi temporare stabilite cu ceilalți. În acest caz, siguranța şi continuitatea se regăsesc în interiorul grupului, prin menținerea coeziunii lui, prin prezervarea cu strictețe a legilor care îl guvernează. Date fiind contactele sporadice, neasimilate, cu exteriorul şi păstrarea cutumelor ancestrale, şatra rămâne o societate de tip arhaic, asupra căreia trecerea timpului nu lasă mărci evidente.Forțarea întru istorie a acestei comunități ritualizate nu se produce, în roman, prin aducerea bruscă pe un palier temporal sincronic, ci, în mod aparte, prin suprimarea mobilității. Acest fapt echivalează cu anularea unor repere existențiale, ceea ce duce la destrămarea celorlalte criterii de viață, respectiv la neobedientă față de conducător şi rânduielile străvechi, la piederea capacității de interrelaționare.

Întregul proces de dezintegrare a colectivității este redat de scriitor prin evoluția legăturilor de cuplu, urmărite la vârsta senectuții, a maturității şi a primei tinereți. Aflați în apropierea morții, Him, căpetenia şatrei, şi Sina, Oarba, soția sa, reprezintă tradiția înțeleasă ca iubire, datorie şi suferință. Amândoi percep primejdiile la care e expusă mâna de oameni în fruntea cărora se găsesc şi în confruntarea acestor amenințări îşi redescoperă sentimentele de altădată mai calde, mai profunde, pentru a le proiecta dincolo de durata vieții.

Perechea Lisandra – Ariston simbolizează prezentul ce curmă permanența obiceiurilor. Dragostea lor este, prin încălcarea legăturilor de căsătorie, „ferment al dezordinii, sfidare a necesității colective"[8]. Stearpă şi distrugătoare, ea nu-şi va găsi rezolvarea decât în moarte.

Sfâşiată cu brutalitate înainte de a se împlini, pângărită cu violență de o lume care nu-şi mai cunoaşte sensul, iubirea tânără dintre Kera şi Alimut rămâne suspendată pe parcursul narațiunii, sugerând parcă incertitudinea perspectivelor. Viitorul trebuie să aleagă între disoluție şi calea zbuciumată a existenței înseşi. Deznodământul pune în balanță cele două atitudini, iar viața va avea câştig de cauză. Kera se înhamă aluturi de Alimut la căruța care îi aparținuse odată lui Him, cu acest gest desprinzând parcă întrega ceată dintr-un răstimp inert şi nefast. În plus, femeile ce au supraviețuit încercărilor urmează să îndepărteze efectele perioadei funeste, să redea vitalitatea şatrei prin naşterile care se apropie.

Mesajul operei stanciene este, aşadar, optimist, încrezător în forța omului de se apăra de pornirile distructive izvorâte chiar dinlăuntrul său, de a face față, individual şi la nivel de comunitate, vremurilor de cumpănă. Condiția taberei de țigani concentrează, astfel, pe treapta unei microcolectivități, destinul omenirii aflată în căutarea unor răspunsuri care să-i ofere pacea interioară.

„O umanitate încă inocent-arhaică peste care s-au prăvălit puteri dușmănoase"[9] este reprezentată şi în „Poveste cu țigani", aparținând lui Leonid Arcade. Născută în mijlocul exilului literar românesc şi concepută într-o formă ce aminteşte, prin limbaj şi atmosferă, de basmul popular, narațiunea are intenția de a pune sub semnul întrebării, într-un mod alegoric, prefacerile societății româneşti din perioada comunistă.

Alegoria propune trei tipuri de personaje: țăranii, Domnii Cavaleri şi țiganii. Cavalerii, inițial imagine sublimată a unei ordini superioare, sunt învăluiți în imaginația sătenilor de o „boare mistică [...] întreținută mai cu seamă de superstiții, practici magice, rituri şi chiar halucinații colective”[10]. În fapt, numele pe care le poartă şi care duc cu gândul la judecăți nemiloase şi execuții, nu sunt altceva decât embleme ale nimicirii: Domni Poruncitori, Ascultători, Servitori, Străpungători, Gâtuitori, Arzători, Năvălitori, Sfâşietori, Nimicitori. Țiganii, în mod esențial întrupare a alterității, categorie aparte a celor întotdeauna diferiți, sunt „răul” împotriva căruia se îndreaptă mânia Cavalerilor. Mai târziu vor fi vânați, prinşi şi folosiți de aceştia pentru capacitatea lor extraordinară de a descoperi modalități de supraviețuire. Părerea țăranilor este determinată, la început, de trecerile triumfale ale Domnilor spre „războiul sfânt”: țiganii sunt „duşmanii noştri de moarte şi chiar de dincolo de mormânt”. Anii întregi de năpastă, lipsa ocrotirii şi înstrăinarea Cavalerilor de la scopul înalt al luptei au ca efect aciuarea unei „arătări de negreață”. Pentru salvarea de la moarte a dascălului Antim şi pentru zămislirea unui prunc cu o femeie până atunci stearpă – semn profețit al iertării de blestem, țiganul va rămâne, de-acum, în sat şi nimeni nu-i va mai putea nega această apartenență.

În plan simbolic, eliminarea oricăror deosebiri, uniformizarea dorită de regimul totalitar nu înseamnă, în ultimă instanță, decât pierderea identității. Pluralitatea, totuşi, nu se reduce la număr, iar propria importanță e regăsită prin raportarea la diversitate.

Fără a se situa pe o linie militantistă, textele discutate integrează valoric existența unui *altul* de multe ori condamnat în cotidian pentru o vină care nu-i aparține decât într-o mică măsură: aceea a propriului destin. Operele literare nu se axează, însă, pe acest aspect negativ, ci pun în lumină îmbogățirea spirituală dată de reflectarea în şi de către *celălat*.

---

[1] Balotă, N., *Şatra*, în *Zaharia Stancu*, Eminescu, Bucureşti, 1972, p.236
[2] Craia, S., *Îngeri, demoni şi muieri*, Univers enciclopedic, Bucureşti, 1999, p.132
[3] Regman, C., *Agârbiceanu şi demonii*, Minerva, Bucureşti, 1973, p.187
[4] Ibidem, p.202
[5] Zaciu, M., *Ion Agârbiceanu.1882-1982*, Cartea românească, Bucureşti, 1982, p.27
[6] Lazăr, M., *Sub zodia vizualului*, în vol. *Ceasuri de seară cu Ion Agârbiceanu*, Dacia, Cluj Napoca, 1982, p.172
[7] Angelescu, S., *Mitul şi literatura*, Univers, Bucureşti, 1999, p.93
[8] Craia, S., *Aventura memoriei*, Eminescu, Bucureşti, 1983, p.61
[9] Regman, C., *L.M.Arcade-Poveste cu țigani*, în vol. *Dinspre „Cercul literar” spre „Optzecişti”*, Cartea românescă, Bucureşti, 1997, p.231
[10] Negoițescu, I., *Scriitori contemporani*, Dacia, Cluj Napoca, 1994, p.25

Bibliografie

Angelescu, S., *Mitul şi literatura*, Univers, Bucureşti, 1999
Craia, S., *Aventura memoriei*, Eminescu, Bucureşti, 1983
Craia, S., *Îngeri, demoni şi muieri*, Univers enciclopedic, Bucureşti, 1999
Ceasuri de seară cu Ion Agârbiceanu, Dacia, Cluj Napoca, 1982
Negoițescu, I., *Scriitori contemporani*, Dacia, Cluj Napoca, 1994
Regman, C., *Agârbiceanu şi demonii*, Minerva, Bucureşti, 1973
Regman, C., *Dinspre „Cercul literar” spre „Optzecişti”*, Cartea românescă, Bucureşti, 1997
Zaciu, M., *Ion Agârbiceanu.1882-1982*, Cartea românească, Bucureşti, 1982

Zaharia Stancu, Eminescu, Bucureşti, 1972

PROZA MEMORIALISTICĂ A IOANEI POSTELNICU

Andreea BĂRBULETE
Universitatea din Piteşti

Abstract: *A significant part of Ioana Postelnicu's prose consists of works inspired from the author's personal experience; an autobiography, a travel journal, a novel that combines reality and fiction are proof of the writer's inclination to approach literature in a rather subjective way. The books contain, besides the common turmoil of the everyday life, I.Postelnicu's literary creed, details about the sources of inspiration, means of creating characters and literary mentors. The universe comprised in these pages impresses through poetic descriptions, sensitive, yet accurate psychological investigation and reveals their author both as a worthy human being and a valuable writer.*
Key words*: literary creed, poetic descriptions, psychological investigation*

Proza postbelică a Ioanei Postelnicu a suferit, comparativ cu cea de debut, mutaţii importante, atât din punct de vedere tematic, cât şi din perspectivă stilistică. Formată sub egida Sburătorului lovinescian, autoarea se îndreaptă ulterior către o proză care să-i permită accesul pe scena literară acceptată în perioada totalitară, reuşind însă să păstreze valori care i-au marcat întreaga activitate scriitoricească.

O parte semnificativă a operei sale o constituie proza inspirată din experienţa sa de viată, scrieri memorialistice sau de ficţiune, concretizate în „Seva din adâncuri", „Roată gândului, roată pământului", romanul „Urmaşii Vlaşinilor" şi câteva nuvele.

Întrebată cum s-a apucat să scrie literatură[1], Ioana Postelnicu îşi aminteşte primul articol publicat la doar 16 ani; ziarul "Rampa" organizase o anchetă pe tema "S-a schimbat amorul?"; "fetiţa timidă", aşa cum s-a caracterizat autoarea, a luat tocul şi a alcătuit un răspuns, pe care l-a semnat Hildegard şi în care pleda pentru o înţelegere modernă a dragostei. Apariţia articolului a fost aşteptată cu emoţie şi nerăbdare, iar publicarea lui, împreună cu un răspuns, ce cuprindea comentarii cu privire la conţinutul său, a fost un moment de cotitură: tânăra ţinea în mână dovada unei confirmări la care orice scriitor visează.

Începând din acest moment, Ioana Postelnicu s-a apucat să ţină un jurnal – un pas previzibil, pentru o persoană cu aspiraţii literare şi cu o personalitate introvertă, înclinată spre timiditate. Toate sentimentele şi emoţiile sale, experienţele trăite ca studentă, soţie şi mamă s-au concretizat în sute şi mii de pagini. Caietele, pe care le-a umplut ani in şir, sunt expresia unui suflet bogat, chinuit uneori de întrebări, exaltat alteori, altă dată asaltat de dorinţele "unei inimi tinere si înflăcărate". Dovada că scrisul nu însemna pentru autoare doar un mod de a-şi umple timpul, o îndeletnicire temporară, stă şi mărturisirea că, pentru ea, era mai uşor să rezolve probleme sau conflicte pe hârtie, decât să le discute. Paginile se transformau într-un univers mai cuprinzător, care îi permitea "analizele, divagaţiile, formele metaforice"[2] şi care nu pretindea o soluţie imediată sau concretă, lucru greu de realizat în unele momente. Aceste caiete, pline de nemulţumiri şi plăceri, drame şi bucurii, eşecuri şi reuşite, visuri şi speranţe, constituie un fundament solid pentru cariera sa şi explică şi aplecarea ei pentru literatura subiectivă, intimistă.

Scriitorul american Gore Vidal face o distincție între romanul autobiografic şi memorii; el susține că memoriile sunt scrise aşa cum îşi aminteşte autorul viața, pe când autobiografia este istorie, cere date exacte şi fapte a căror veridicitate trebuie verificată riguros. Criticul Eugen Simion consideră memorialul „o formă hibridă între cronică, jurnal de călătorie şi descripție în sens geografic, sociologic, etnografic, totul <îmbogățit> cu amintiri, reflecții morale şi accente lirice."[3]

Pornind de la aceste două încercări de delimitare a genurilor în interiorul literaturii memorialistice se naşte întrebarea legitimă: cărui gen îi aparțin operele „Seva din adâncuri", şi „Roată gândului, roată pământului"?

„Seva din adâncuri" pare la prima vedere un roman autobiografic. Şi totuşi… Ioana Postelnicu, în cuvintele ce îi prefațează cartea mărturiseşte că oferă cititorului doar „cioburi dintr-o existență" şi, deşi îşi propune să scrie cu toată sinceritatea, fără sfieli sau ipocrizii, dă carte blanche lectorului să citească printre rânduri sau să suplinească cu imaginația tot ce crede că lipseşte cărții.

„Roată gândului, roată pământului", impropriu numit roman, este de fapt istoria călătoriilor autoarei în câteva țări europene, Canada şi Statele Unite. Dar se află lectorul în fața unui jurnal de călătorie? Tindem să susținem că nu, cel puțin nu total, deoarece autoarea nu se limitează la descrieri de locuri şi oameni, ca într-un ghid turistic. „Itinerariile esențiale" – subtitlul operei – nu sunt exclusiv spațiale, sunt şi metafora experienței, a cunoaşterii, fie ea a lumii exterioare, fie a autoarei însăşi.

Rămânând fidelă manierei literare a romanelor sale de început, Ioana Postelnicu alege şi în scrierile memorialistice să ignore rigorile cronologiei, mişcându-se liber între acum şi atunci, aşa cum i se deşteaptă amintirile.

Cea mai semnificativă parte a cărților o constituie, după părerea noastră, referirile dese la crezul artistic al autoarei, la ceea ce a însemnat pentru ea arta scrisului, la mentorii săi – în special la Lovinescu – la care se adaugă incursiunile detaliate în „laboratorul" său de creație. Pe tot parcursul vieții sale, persoana Ioana Postelnicu (sau mai bine spus Eugenia Banu, numele ei real) nu s-a putut separa complet de scriitoarea Ioana Postelnicu. În repetate rânduri, autoarea a ținut să sublinieze că, pentru ea, scrisul nu era doar o meserie, ci o vocație: „Literatura pentru mine este un imperativ al existenței… Scriu în mijlocul împotrivirilor celor din jur şi mi-aş da bucuros existența ca să pot face ceva bun." Chiar şi în timpul bolii de care suferă (destul de severă şi care a putut fi tratată doar în Paris) îi este imposibil să renunțe la scris, pentru că acesta „ a fost şi este cel mai dulce şi cel mai aprig chin pe care mi l-a dat natura; îl iubesc şi îl urăsc, îl abandonez şi îl reiau." Scrisul a fost alinarea sa, punctul de sprijin, care i-a dat tăria să înfrunte obstacolele inerente fiecărei vieți.

Una dintre nefericirile sale a fost că munca sa de o viață, strădania sa de mai mult de două decenii (ciclul Vlaşinilor) nu cunoaşte recunoaşterea criticilor. Se mângâie totuşi cu satisfacția pe care i-au oferit-o de-a lungul timpului cititorii. Sugestiv din acest punct de vedere este momentul în care, în avion, oferă unei pasagere romance să citească recent publicatul roman *Toate au pornit de la păpuşă*: este atât de nerăbdătoare să vadă reacția cititoarei, încât îşi doreşte ca această să nu fie nevoită să se ocupe nici de propria sa fiică, pentru a nu lăsa cartea din mână. Orgoliul ei de scriitoare este satisfăcut când realizează că opera sa fascinează. Acelaşi gen de satisfacție trăieşte şi când este recunoscută de comunitatea românească din Detroit drept autoarea *Plecării Vlaşinilor*.

Memoriile Ioanei Postelnicu sunt şi un document al peisajului literar al vremii, îndeosebi al perioadei interbelice. Deoarece a fost profund influenţată de cenaclul din strada Câmpineanu – Lovinescu este acela care îi recunoaşte talentul , care îi îndrumă primii paşi pe calea literaturii, care îi alege pseudonimul literar – era imposibil ca evenimentele sau sentimentele legate de acesta să nu fie o coordonată importantă a confesiunilor sale. Prietenia şi preţuirea pe care i le-a arătat criticul, orele petrecute în compania unor mari oameni de litere, fie scriitori, fie critici, sentimentul de împlinire spirituală pe care l-a trăit, au făcut-o să afirme, fără urmă de echivoc, că: „am împărţit traiectoria vieţii mele spirituale în două epoci; cea până la *Sburătorul* şi cea de după *Sburătorul*."

Indiferent de genul căruia îi subscriem operele este indiscutabil faptul că ele prezintă numeroase asemănări, atât din punctul de vedere al subiectelor pe care le abordează, cât şi al manierei în care acestea sunt prezentate. Din nefericire, ceea ce dăunează valorii literare a operelor (luate ca scrieri individuale) este că uneori asemănarea este identitate. În descrierile locurilor pe care le-a vizitat, autoarea se opreşte asupra unor detalii semnificative, care le singularizează în mintea scriitoarei şi care dau naştere la adevărate poeme în proză. Un astfel de fragment este acela care prezintă Grota Azzura: peisajul este ca de basm, redat în metafore sugestive, ce împletesc culoare şi sunet, pentru a dezvălui o imagine feerică: „apa din imensa grotă te legăna, imaterială, părea făcută din lalic topit, mişcător, din cristal lichid, luminat albastru, azuriu, vioriu, translucid." Păcat că lectorul găseşte aceeaşi descriere în ambele opere, aşa cum o face şi când este vorba despre Copenhaga sau Menton sau Florenţa. Dacă intenţia scriitoarei a fost să păstreze nealterate impresiile sale şi să le transmită ca atare prin reluarea lor exactă este greu de spus. Rămâne indiscutabil faptul că ele sunt impresionante şi dezvăluie talentul descriptiv al unei autoare preocupate în special sau de analiză psihologică sau de narăţiune.

Romanul *UrmaşiiVlaşinilor* este scrierea cea mai vădit influenţată de experienţa de viaţă a scriitoarei. Privit singular, scos în afara restului operei postelniciene, este un pur roman de ficţiune. Imixtiunea vieţii private a autoarei în el devine totuşi evidentă după citirea „Sevei din adâncuri". Lectorul celor două cărţi nu poate face abstracţie de elementele comune din existenţa scriitoarei şi a personajului feminin al romanului. Suzana împrumută enorm din Ioana Postelnicu, de la cele mai mici amănunte (cum ar fi numele de fată, Banu, al Suzanei), până la atitudini şi idealuri.

Suzana este o împletire relativ bizară de mentalitate ante şi postbelică. În perioada de dinainte de război, ea este modelul soţiei credincioase, întru totul supusă voinţei bărbatului, fără opinii personale, trăind în virtutea unor prejudecăţi şi comportamente specifice vremii. Destinul ei este condiţionat social şi educaţional, lăsând puţin loc manifestărilor personale. Se trezeşte căsătorită cu un bărbat pe care nu îl cunoaşte, din dorinţa de a scăpa de un frate autoritar şi de încorsetările unei austere vieţi de familie. În memorii, autoarea vorbeşte de fratele său mai mare, Costi, pe care îl iubeşte, dar pe care, în tinereţe, îl vede mai degrabă ca pe un temnicer; cât despre primul său mariaj, lipsit de dragoste sau fericire, scriitoarea, ca şi personajul său, îl vede ca o limitare: „…trecusem din autoritatea părinţilor în autoritatea soţului şi, din clipa aceea, s-a aşezat peste viaţa mea un clopot de sticlă".

Renaşterea spirituală a eroinei are loc în momentul în care-şi descoperă pasiunea şi talentul pentru arta scrisului. Spre deosebire de Ioana Postelnicu, la Suzana aceasta survine abia după război, însă sentimentele pe care le trăieşte, bucuria enormă de a fi apreciată, de a

i se cere părerea, de a conta, nu doar ca soție, ci și ca scriitor, le sunt comune. Odată cu maturizarea socială vine și aceea emoțională, care le dă libertatea de a se comporta așa cum le dictează sentimentele.

Uneori, evenimente, care în „Seva din adâncuri" sunt menționate destul de vag și doar la nivel de trăiri, se explică citind romanul ultim al ciclului Vlașinilor. Un exemplu grăitor îl constituie episodul excluderii din partid. În memorii, publicate în 1985, incidentul rămâne în faza de aluzie, de suită de sentimente născute dintr-o situație ipotetică. Adevărata dramă a incidentului, experiența tribunalului (privit ca pe inchiziție!), care o consideră nedemnă de a mai face parte din rândurile partidului, uimirea de a nu înțelege exact ce i se întâmplă și de ce sunt revelate prin intermediul Suzanei, pentru că romanul ce o are ca protagonistă a fost publicat după 1989, îngăduind astfel o mai mare autenticitate a evenimentelor.

Punctul în care cele două – autoare și eroină – aproape se confundă este crearea cărții inspirate din istoria Vlașinilor. Tot ceea ce a mărturisit Ioana Postelnicu de-a lungul vremii, în interviuri, în memorii, cu privire la această sagă a oierilor din Poiana Sibiului, se află în roman, redat prin intermediul Suzanei. Ideea de a scrie despre trecutul Vlașinilor s-a născut în timpul războiului, când scriitoarea a părăsit Bucureștiul, trăind în satul natal timp de șase luni. Poveștile despre înaintașii Vlașini, oropsiți de un regim ce le impunea un stil de viață contrar credințelor lor, despre curajul cu care s-au luptat pentru păstrarea demnității lor umane, pentru prezervarea religiei și tradițiilor, i-au înflăcărat imaginația și i-au întărit dorința de a așterne pe hârtie epopeea unui neam ce merita imortalizat. Lucrul la romanul Plecarea Vlașinilor, modul în care se concep personajele (Suzana pune în Branga, personajul negativ al romanului, toate defectele soțului ei, Brutus, iar Ioana Postelnicu mărturisește că Branga reflectă tipul uman al celui de al doilea soț al său, scriitorul Tiberiu Vornic: „…ca înfățișare fizică și ca forță de atracție virilă și ca inteligență și temeritate"), sursele de inspirație, munca de documentare le sunt comune celor două.

În ciuda acestor asemănări, ar fi pe cât de hazardat, pe atât de injust să punem semn de egalitate între autoare și personaj; Suzana este o eroină de roman, un produs al imaginației autoarei, este o entitate ce capătă contur și veridicitate doar între copertele cărții, iar Ioana Postelnicu este creatoarea ei și o personalitate de sine stătătoare.

Nici proza scurtă nu a scăpat de influențele autobiografice, două fiind nuvelele care ies în evidență din acest punct de vedere. În nuvela *Ea și el,* eroina își mută casa la Maliuc pentru o amplă documentare, pentru următorul său roman. Pentru acest nou proiect, autoarea trăiește în Deltă exact viața pe care o vor duce și personajele sale. Locuri pe care le-a vizitat devin scene în cadrul romanului. Matea este biolog și lucrează la un centru experimental, iar eroina nuvelei afirmă: „Pentru viitoarea mea carte, trebuie să știu tot. Să devin biologă, ihtiologă, să cunosc bine acest biotop imens." *Toate au pornit de la păpușă*, operă a cărei acțiune se petrece parțial în Deltă, ar trebui să fie un roman mai bun decât acela al Vlașinilor, deoarece acela a fost trăit de strămoșii autoarei, pe când acesta este trăit de ea însăși. Nuvela care încheie volumul *Eternele iubiri* are chiar un titlu care nu lasă loc unor interpretări ambigue: *Note de documentare pentru lucrarea dramatică Împărăția lui Machidon.* Autoarea folosește pretextul întoarcerii în satul în care a petrecut clipe fericite în copilărie, pentru a trata subiectul colectivizării. Eroina nuvelei se trezește în mijlocul unui conflict între generații. Mătușa Ana este adepta unui mod de viață tradițional, în care agricultura se face așa cum s-a făcut în toate timpurile, în care țăranii se gospodăresc fără

ideile noi, care tinerilor li se bagă „în cap de ăia pe la adunări". Femeia crede în trăinicia şi statornicia vechilor valori. Fiica sa însă este reprezentanta noilor valori şi pentru ea colectivizarea şi tot ceea ce presupune aceasta sunt literă de lege. „Colictiva mi-o fi, de aici înainte, casă, ogradă, familie" este crezul tinerei, total entuziasmată şi dedicată noului sistem.

Prozele memorialistice dezvăluie acelaşi ochi al analistului interbelic, preocupat de detalii, obişnuit să vadă dincolo de aparenţe, dublat de un spirit critic şi, nu în ultimă instanţă, sensibilitatea exacerbată a unui suflet de artist chinuit de neputintă fizică. În opere, descrierile se împletesc cu pasaje eseistice, pe teme variate, de la viaţă şi moarte până la dorul de ţară, cu comentarii pline de sarcasm şi cu simple fire narative, pentru a da naştere unui univers complex şi unitar, din care nu lipseşte elementul uman.

---

[1] Corbea, I., Florescu, N., *Biografii posibile*, Ed. Contemporană, I, Bucureşti, 1973, în Sasu, A., Vartic, M. *Romanul românesc în interviuri,* vol. II, p. 1102
[2] Idem, p. 1102
[3] Simion, E., *Ficţiunea jurnalului intim, III. Diarismul românesc,* Ed. Univers enciclopedic, Bucureşti, 2001, p.37

Bibliografie

Dicţionarul Scriitorilor Români, Ed. Fundatiei Culturale Române, Bucuresti, 1995-2002, coordonatori Mircea Zaciu, Marian Papahagi, Aurel Sasu
Negrici, E., *Literatura română sub comunism,* Ed. Fundaţiei Pro, Bucureşti, 2003
Sasu, A., Vartic, M. *Romanul românesc în interviuri,* Ed. Contemporană, Bucureşti, 1973
Simion, E., *Ficţiunea jurnalului intim, ,* Ed. Univers enciclopedic, Bucureşti, 2001
Vidal, G., *Palimpsest: a memoir*, Penguin books, New York, 1996
Zaharia-Filipaş, E., *Studii de literatură feminină*, Ed. Paideia, Bucureşti, 2004

TEMA CĂLĂTORIEI DESCENDENTE ÎN POEZIA LUI AL PHILIPPIDE

Mircea BÂRSILĂ
Universitatea din Piteşti

Resumé : *Le thème du voyage descent a, dand la vision lirique d'Al. Philippide, plusieurs aspects. 1. le voyage dans l'espace de-temporalisé de la mémoire. 2. Le voyage dans le passé du monde. 3. Le voyage vers le pays des Musr 4. Le voyage dans le pays de l'au-delà des ombres. Le voyage imaginaire de l'Enfer s'accomplit sous de diverses formes: Le voyage manqué, le voyage – excursion, sur les eaux du Styx, parallèlement avec la limite du pays mystérieux des tortures éternelles, et le voyage proprement-dit, sous le signe du thème de lEnfer. Le thème du voyage descendant dans la poésie d'Al. Philippide est circonscrit à certains des topoï de la littérature universelle.La contribution de ce poète à l'enrichissement de ce topos est, vraiment, remarquable.*
Mots-clés: *vision lyrique, voyage descendant, topoï*

În poezia lui Al. Philippide, iconografia mesajului contestatar, de factură **civică**, fuzionează cu o permanentă revoltă **metafizică** împotriva timpului, împotriva finitudinii şi limitelor opresive care interzic reversibilitatea existenței, multiplicitatea vieții sau visul unei situări proteice în lume.

Din perspectiva metafizică, scenele infernale sunt expresia spaimei de **cădere** valorificată (negativ) drept **coşmar**. Privite prin grila structurilor antropologice ale imaginarului, aceste imagini coşmareşti sunt, în ansamblu, cathartice, întrucât, prin hiperbolizare şi prin antiteză, imaginația eufemizează „*imaginile timpului şi ale morții pe care o poartă în el*"[1].

Neîncrezător în funcția **eufemizantă** a imaginației, Philippide procedează liric la **fuga** din fața timpului şi a morții, al cărei simbolism, la fel ca şi cel al biruinței asupra destinului, se opune „*schemelor, arhetipurilor, simbolurilor valorificate negativ şi feţelor imaginare ale timpului*"[2]. Călătoriile astrale, ce ilustrează „schema ascensională" a imaginarului diurn şi care „*se sprijină pe contrapunctul negativ al căderii*"[3] şi, respectiv, călătoriile în sine – „călătoriile imaginare cele mai reale" – incumbă, arhetipul **dominației suverane**: „*Frecventarea înălțimilor, procesul de gigantizare sau de divinizare pe care-l inspiră orice altitudine şi orice ascensiune stau mărturie a ceea ce Bachelard numeşte cu discernământ o atitudine de «contemplare monarhică», legată pe de o parte de arhetipul lumino-vizual, pe de alta, de arhetipul psiho-sociologic al* ***dominației suverane****. «Contemplarea de pe înălțimile piscurilor dă sentimentul unei stăpâniri imediate a universului». Sentimentul suveranității însoțeşte în mod firesc actele şi atitudinile ascensionale*"[4].

Metafizica lui Philippide, orientată spre revelarea tragismului fondului cosmic şi tragismului spiritului uman este „însorită" de aspirația de a depăşi finitul (spațial şi temporal) şi încătuşarea în finitudinea degradantă, prin călătoriile în spațiile astrale, în mitologie sau în trecutul şi în viitorul propriei existențe. O asemenea „însorire" este, în esența ei, o tendință definitorie a spiritului uman:

„*Tocmai pentru că ne este inerentă capacitatea de a năzui către depăşirea finitului, ne este dat să simţim, cu atât mai tăios şi mai umilitor, toate imperfecţiunile, relele, durerile, degenerările, distrugerile care alcătuiesc alaiul finitudinii. Prăpastia dintre eboşa finitudinii şi desăvârşirea completă a idealului niciodată atins ne întâmpină căscându-se înspăimântător în faţa noastră. Cu oricâtă vitejie, ba chiar însufleţire, am tinde spre înălţimi, peste tot ne dăm seama că ni se reaminteşte limpede slăbiciunea şi umilinţa noastră, acest imperiu al hazardului şi al morţii, căruia îi aparţinem. Suntem materie respingătoare, plină de nevoi animalice, şi cu toate acestea, trăieşte în noi* ***focul divinului****. În mijlocul celor mai infame încătuşări ale finitului suntem capabili* ***să ne înălţăm pe aripi viguroase*** *spre o existenţă liberă şi curată. Astfel, în domeniul spiritului uman, depăşirea tragismului nu se realizează decât în mod imperfect. Omul este unitate a finitului şi infinitului, a pământescului şi divinului; dar el este această unitate în aşa fel, încât* ***discordia continuă*** *să se facă simţită în ea*”[5].

Acest vis al suveranităţii, realizat prin călătoriile de tip ascensional, este sublimat, în spirit utopic, prin actul de **auto-divinizare**. În poezia „*Miraj*”, anii tot mai scurţi ai vieţii justifică asumarea unei divine şi autarhice ipostaze: „*Durata mea de astăzi cu anii tot mai scurţi/ Mă-ndeamn-n amintire să fac mai lungi popasuri;/ Şi vremea n-o mai mpsur cu clipe şi cu ceasuri,/ Căci Hronos mie însumi îmi sunt şi, mag subtil,/ Schimb timpul meu de-acuma cu timpul de copil*”.

O altă formă de evitare a conflictului cu timpul şi de refuz al morţii constă în refugiul în zonele de-temporalizate ale memoriei. Ca act reflex, memoria „*asigură fiinţei, în pofida disoluţiei devenirii, continuitatea conştiinţei şi posibilitatea de a reveni, de-a regresa, dincolo de necesităţile destinului*”[6]. Spre deosebire de Bergson, pentru care memoria este un **act de rezistenţă** în raport cu timpul, Gilbert Durand consideră că, dimpotrivă, memoria, care scapă timpului heraclitean, se instituie ca „*triumf al timpului regăsit, deci negat. Experienţa proustiană a «timpului regăsit» ni se pare o radicală contrazicere a tezei «existenţialiste» a lui Bergson. Crezând că* ***reintegrează*** *un timp pierdut, Proust a recreat o veşnicie regăsită*[7] *(...) Departe de a fi la cheremul timpului, memoria îngăduie o dublare a clipelor, şi o* ***dedublare*** *a prezentului; Dar dacă memoria are într-adevăr caracterul fundamental al imaginarului, care e de-a fi eufemism, ea e totodată, datorită chiar acestui fapt, anti-destin şi se ridică împotriva timpului*”[8].

Puterea de întoarcere într-un **timp regăsit**, asigurată de forţa reflexogenă a memoriei, elasticizează relaţia cu timpul şi anesteziază suferinţe provocate de angoasa pe care o dezvălui devenirea. Mai mult, reversibilitatea timpului – spune Gilbert Durand – „*spulberă conceptul de timp*”. În poezia lui Philippide, bogăţia constelaţiei de imagini ale refugiului în propria memorie sau chiar în memoria lumii este întru totul remarcabilă:„*Ce dup-amiezi ciudate-nvăluite-n vis!/ Izvoarele-amintirii în suflet s-au deschis*” („***Miraj***”); „*Întors în tine însuţi, ce tristă nălucire!/ Te simţi chemat din umbră de mii şi mii de mâini,/ Şi visurile tale sclipesc în amintire/ Ca stelele văzute în funduri de fântâni*” („***Cântec de amiază***”); „*Sfărâmături de glasuri în suflet răspândite,/ Din prăbuşiri trecute vechi rămăşiţe pustii,/ De ce să vă mai vântur în cântece voite ...?/ Trăiesc din voi, vă ştiu în mine vii*” („***Adâncirei***”); „*Mi-i sufletul ca unul din aceste/ Ciudate manuscripte palimpseste;/ Şterg scrisul proaspăt şi deodată iese/ Alt scris, cu slove, ciunte, nenţelese*” („***O, câte lucruri***”).

Totuşi, raportul lui cu trecutul nu implică întotdeauna un imaginar **eroic** (diurn) şi, implicit, negaţia morţii, antifraza. În acest caz, trecutul nu are nici o legătură cu „arhetipul fiinţei eufemice” (reprezentat, prin excelenţă, de copilărie, această durată în care moartea este ignorată). Dimpotrivă, viziunea trecutului este sumbră, gotică, lipsită de protecţia facultăţii „fabulatorii”: „*Căci viaţa mea de adineauri/ Mi-i tot atâta de departe/ Ca viaţa celei mai* ***uscate mumii****./ Şi pentru mine tot ce nu-i prezent – e moarte*” („***Schiţă pentru un autoportret***”).

Regresiunea (trecutul se întoarce în prezent, devine actual) şi **anticiparea** (aducerea utopică a viitorului „la nivelul şi experienţa prezentului imediat”) sunt teme fantastice „tipizate”, alături de stagnarea sau abolirea mişcării temporale, de încetinirea sau accelerarea cronologiei (sunt înghiţiţi într-o clipă mii de ani)[9], timpul fantastic având toate sensurile posibile[10].

Aceeaşi poezie conţine o „superbă” scenă fantastică (aceea a reînvierii celor morţi, spre a fierbe pe vatră, în bliduri, străvechile lor bucate, în timp ce fantomatice dănţuitoare roşii îşi delectează stăpânul – tot o fantomă şi el) şi alta – ipotetică – de factură macabră: „*Se mai cunosc între ei morţii?/ Dar dacă dincolo vom deveni/ Nişte făpturi hidoase şi mişele?*”

Pentru a ilustra procedeul liric de **prezentificare a trecutului** alegem, mai întâi, un exemplu din poezia „*Priveliştе*”, elocvent în ceea ce priveşte fantasticul ipotetic:„*Prin funduri negre de păduri/ S-au mistuit năluci şi iele,/ Surâsul paşnicei naturi/ Alungă duhurile rele;/ Şi-n aer simţi fiori păgâni/ De limpede legendă greacă./* ***Acteon fugărit de câini****/* ***Pe-aicea ar putea să treacă***”.

În poezia „*Întâlnire*”, este relatată întoarcerea unui poet din Antichitate, din vremea Ptolemeilor, care a mai trăit şi la Roma, „sub Neron”, în Evul Mediu („Prin sumbre mînăstiri benedictine”) şi care, în drumul său fantastic spre viitoarele evuri, a poposit în craniul „povestitorului”:„*În craniul meu ai poposit acum/ Cu glasul tău de dincolo de stele/ Cred însă că eşti gata iar de drum./ Prea-ncet curg vremurile? Sari din ele!*”

Călătoria dinspre trecutul îndepărtat spre imensităţile virtuale ale viitorului, cu o mică „haltă” în prezent, şi ironica fixare a reîntâlnirii „prin librăriile anului cinci mii” incumbă aceeaşi atitudine orientată spre dominarea timpului, prin ignorarea menirii sale devoratoare: „*Spre care ev porneşti? Ţi-aş da-ntâlnire/ Prin librăriile-anului cinci mii .../ Dar poate-atunci, plecat din omenire,/ Te vei plimba prin alte galaxii!*” („***Întâlnire***”).

Anecdota povestită de Philippide, o anecdotă simpatică şi atât, este salvată de la riscul „rebuturilor” de abilitatea sa de a versifica. Astfel stau lucrurile, când poetul gândeşte, într-adevăr, liric prezentificarea trecutului, aşa cum se întâmplă şi în poezia cu titlu hölderlinian „*Suntem făcuţi mai mult din noapte*”. Din abisul lăuntric ies, din când în când, la suprafaţă, ca nişte vietăţi din fund de mări, uitate amintiri ce par nişte fragmente dintr-o viaţă „pe care n-am trăit-o”. Nu poetul se află **în căutarea timpului pierdut**, ci timpul pierdut, în căutarea „subiectului”. Expresiile cu valenţe de paradox („necunoscutele amintiri”, „viaţa pe care n-am trăit-o”), procedeu exploatat la maxim de manierişti sub semnul lui **ingenio** şi al **witz**-ului, prefaţează imaginea – o **imagine empedocleiană** – a recompunerii magice a întregului din elementele sale dispersate: „*Ca nişte vietăţi din fund de mări/ Necunoscute amintiri/ Ce parcă nu sunt ale noastre,/ Fragmente dintr-o viaţă pe care n-am trăit-o,/ Crâmpeie care-ncearcă zadarnic să se-adune;/ Un braţ, o ţeastă, lacul*

unui ochi/ *Cu nuferii pe care nu-i cunoaştem*/ *Şi-o luntre ce ne cheamă cu vîslele de vis*" („***Suntem făcuți mai mult din noapte***").

Această zadarnică migrație a părților izolate unele de altele, mânate de nevoia de a realcătui o **imagine** nouă, o **emblemă** (un **mixtum compositum**) este trăită în regim oniric, iar viziunea se deschide, la modul aluziv, către mai multe teme: aceea, interiorizată prin inversare, a **sparagmosului** (Osiris, Dionysos), a omului ca **ființă interdeschisă** şi a **suprafeței ființei**: „*a suprafeței care separă zona aceluiaşi de zona celuilalt*"[11] şi care se află la originea unor reverii „*în care se acumulează dorințe şi ispite, ispita de a deschide ființa până în străfundurile ei*"[12].

Temele ascensionale se corelează cu acelea ale **coborârii** spre locurile sumbre (cu văi adânci, prăpăstii şi râpe) ce prefațează tărâmul celalalt, sau chiar în lumea de dincolo de Styx. În aceste poezii este valorificat, prin reciclare, un topos literar dintre cele mai „dificile", acela al călătoriei, în timpul vieții, o călătorie reversibilă, în imaginarul Infern (**descensus ad inferos**). Temele philippidiene ale **coborârii** au nuanțe semantice diferite şi pot fi orânduite, pe criteriul gradației, într-o ierarhie ce particularizează problematica thanatică a acestui poet. Călătoria spre ținuturile infernale a fost precedată de o călătorie **inversă** spre margine de dinspre noaptea în care îşi are începutul firul propriei vieți. În acel spațiu, situat la pragul dintre cele două lumi, cea a increatului cu o funcție maternală din care izvorăsc toate cele sunt, şi lumea sublunară a devenirii, vremea e o apă stătătoare, iar Sora Somnului, adică Latența primordială (şi nu moartea!) este marea stăpână, Doamna: „*Trecutul îşi întinde albastrele lui stepe*/ *Învăluite-n negură mereu:*/ *Ciudat tărâm de seară şi de toamnă*/ *În care Sora Somnului e Doamnă*/ *Şi vremea e o apă stătătoare.*" („***La marginea de noapte a vieții***").

Ajuns, aici, printr-o regresiune imaginară (fantastică), „*La țărmurile somnului cel lung*", îndrăzneala de a face pasul dincolo se volatilizează, totuşi, în ultima clipă: „*La marginea de noapte a vieții m-am oprit*".

Aceeaşi lipsă de curaj definește şi **prima încercare** de a trece negrul Stix, din poemul (alcătuit din 70 de strofe) „*Pe un papirus*". Explorarea tărâmului de **interval** dintre lumea viilor şi a celor care „au plecat" de aici se desfăşoară în termenii unei **rătăciri**, ai unui act **involuntar** petrecut într-un trecut istoric îndepărtat: „*Sub cel de-al treilea Ptolemeu,*/ *La curtea din Alexandria,*/ *Mi-am dovedit cândva şi eu*/ *În hexametri măiestria*".

Din pricina unui retor „sec şi şters", personajul liric pleacă în lume pe o corabie, spre Rhodos: „*Spre Rhodos era drumul meu;*/ *Dar vânturile-au fost vrăjmaşe,*/ *Şi-am **rătăcit** ca **Odiseu***/ *Pe valurile nărăvaşe*".

Comparația cu Odiseu **anticipează** coborârea spre straniile ținuturi de pe malul (de dinspre lumea noastră) al Stixului şi care sunt populate de aceia cărora Hades le-a permis, doar pentru o singură zi, să re-trăiască, în carne şi-n oase, după regulile diurne ale existenței, copleşiți, totuşi, de o tristețe fără margini şi de o groază insuportabilă: „*Sunt prigoniți? De ce se tem?*/ *De ce li-s ochii plini de groază?*/ *Ce chin îi roade? Ce blestem*/ *Nendurător îi încleştează?*/ *Sunt poate umbre care vin*/ *Din lunga noapte funerară*/ *Şi-mpinse de-un viclean destin*/ *Trăiesc aici a doua oară,*/ *Dar numai timp de-o zi! Şi-apoi,*/ *În lungi, şovăitoare cete,* / *Le mână Hades înapoi,*/ *La negrul Stix, cu ape-ncete*".

Îngrozit de ceea ce a văzut şi de gândul că ar putea să ajungă şi el un „supus" al fiorosului Zeu, personajul se întoarce, dintr-o dată, din drumul ce începuse să adiționeze

atributele unui traseu turistic presărat cu surprize: „*Dar nu voi fi silit şi eu,/ La fel cu-această tristă gloată,/ S-ascult de fiorosul Zeu? .../ Şi m-am întors din drum deodată!*”.

Dacă referința la Ulise anticipează respectivul episod al călătoriei, aspectul de **excursie** al acestei experiențe amână, prin procedeul **retardării**, şi disimulează, în favoarea surprizei finale („conceptos”, în poezia manieristă), sensul thanatic al drumului; un sens țesut (înscenat) în termenii unei plăcute **rătăciri**.

Cel de-al doilea nivel al problematicii thanatice din poezia lui Philippide este acela al **îndrăznelii** de a pluti, într-o luntre, pe apele Stixului, ținându-se aproape de malul diurn. Din când în când, luntrea cârmuită „cu iscusită potrivealã” de prietenul, „***care nu-i făptură, ci doar prezență vie***”, adică un simulacru (ceva între imagine şi făptură, şi care conține, totuşi, o irealitate spectrală), un dublu, la fel ca daimonul lui Socrate, din când în când luntrea, o luntre „şovăitoare şi sprințară” se apropie prea mult „de-acea **posomorâtă** țară”. Prietenul (o himerică prezență, o figură întoarsă pe dos, prin procedeul anti-temei, a lui Charon) îl sfătuieşte să nu-şi întoarcă privirea şi capul, cum greşit procedase Orfeu, şi să se uite doar înainte. Călătorul nu se sperie de ceea ce vede în partea cealaltă a Stixului, închipuindu-şi, cu inocență (!), că acele locuri cu o sumbră şi misterioasă geografie nu sunt decât un segment **ciudat** al drumului spre „vesela livadă a miticei Hesperii”. La sfârşitul călătoriei, fără ca „secretul negurii” să fi fost deslușit, fantasticul prieten se face, dintr-odată, nevăzut. Iată cum i se arată **călătorului** „țara frigului şi-a ceții”: „*Dar când priveam spre malul celălalt,/ Zăream cum se ivea prin ceață/ Un povârniş stâncos şi-nalt;/ Şi de la el venea un vânt de gheață (...)/ Ce farmec într-acolo, ce dor o tot momea?/ Pândeau pe lângă prăvăliş bulboace/ Şi-ar fi-nghițit-o într-o clipă, dar,/ O smucitură o trăgea încoace/ Spre firul apei, la lumină iar (...)/ Şi totuşi tare-aş fi dorit să ştiu/ Povestea țărmului pustiu./ O fi zăcând, ziceam, şi-aici un mit/ De multă vreme adormit,/ Ascuns în țara frigului şi-a ceții/ Pe unde n-au ajuns periegeții./ Vreu să-l descopăr. Iată, dintr-un salt/ Aş fi la poala țărmului înalt./ Şi totuşi, ce ciudat, o mână parcă/ Mă-mpinge, nevăzută, iar în barcă:/ Ceva ce totodată mă cheamă şi m-alungă,/ Adâncă teamă şi dorință lungă (...)/ Aşa, din dibuire-n dibuire/ Neostenita-nchipuire/ Sporea cu noi enigme şi mistere/ Întunecata țărmului tăcere./ Dar luntrea mea, acuma înțeleaptă,/ Urmând îndemnul glasului amic,/ Ținea, pe lângă malul cu soare, calea dreaptă./ Am mers aşa o vreme, dar n-am găsit nimic./ La vesela livadă n-am ajuns./ Secretul negurii nu l-am pătruns./ Cu vorbele-ntrebării tot în gâtlej rămase,/ Am tras la mal. Prietenul plecase.*” („***Râul fără poduri***”).

Pe apele Stixului, chiar dacă luntrea lunecă pe lângă malul cu soare, este interzisă vorba, iar dacă „amicul” vorbeşte o face „cu o voce” ca vocile din vis şi doar o singură dată.

Față de prima încercare, aceea a tatonării ratate a „posomorâtei țări”, s-au făcut „progrese” surprinzătoare. Ispita cunoaşterii – şi îndrăzneala de care este susținută – sunt rezumate, cu măiestrie, în acest distih: „*Ceva ce totodată **mă cheamă** şi **m-alungă**,/ Adâncă **teamă** şi **dorință** lungă*”.

Cea de-a treia încercare rămâne, în întregime, şi cea mai subtilă. Sub pretextul întâlnirii cu naida Sirinx, întoarsă pentru câteva clipe din moarte, şi al textualizării lirice a mitului ei[13], poetul îşi disimulează spaima de „țara cu întunecate văi”. Naiada Sirinx este descrisă după modelele clasice ale textelor (şi ale unor reprezentări grafice) despre zeița Artemis (Diana, la romani). Prezența naiadei în lumea de aici întreținea şi garanta dimensiunea **paradisiacă** a naturii, a peisajului ideal ca spațiu **receptiv**

ce-şi dăruieşte „prietenii” cu „o nesfârşită veşnicie împotriva timpului” şi nu ca spaţiu **reprezentativ** – un spaţiu cu funcţie simbolică şi, totodată, „o rezervă” a paradisului iniţial.

Trestia în care s-a prefăcut naida a fost tăiată de Pan, spre a-şi face un nai din ea: „*Naiadă înainte de-a fi nai,/ Ţii minte, Sirinx, când cutreierai/ Arcadia prin lunci şi prin poiene?/ Cânta lumina-n părul tău bălai/ Şi zări de cer albastru printre gene/ Se revărsau când, veselă, zâmbeai./ Purtai o tolbă de săgeţi uşoare,/ Un arc de corn, arareori întins,/ Şi-o haină scurtă şi fluturătoare,/ Încinsă, după ritul Dianei, foarte strîns (...)/ Pan te-a cules. Şiretul zeu/ Te-a înviat în cântec suflând în şapte trestii./ Şi tu de-atunci ai dăinuit mereu/ În viaţa fără moarte a poveştii.*” („***Sirinx***”). Până aici textul lui Philippide este paralel cu cel al lui Ovidiu, din ***Metamorfoze***. Aşa cum procedează, adesea, Philippide integrează în „povestea” sa aluzia la legenda despre Ifigennia la Aulis, din tragedia cu acelaşi titlu a lui Euripide. După miracolul substituirii ei (de către Artemis) cu o căprioară (în clipa când preotul Calhas o străpunge cu pumnalul) Ifigenia a ajuns printr-un alt miracol – cel al translocaţiei – preoteasă a zeiţei în Taurida. În mod, de asemenea, miraculos, naiada este întâlnită, într-un alt veac, **rătăcind** prin liniştitele meleaguri dace: „*De ce această frunte fără pace?/ Nici un necaz nu te-aştepta în drum/ Prin liniştitele meleaguri* ***dace****/ Prin care* ***rătăceai*** *acum.*” Transmutarea ei într-un alt spaţiu: („*Din ţara ta cu dafini şi măslini/ Şi crânguri cu mireasmă de-aleandru şi de cimbru,/ Cum ai ajuns tu printre fagi şi pini,/ În munţii străbătuţi de urs şi zimbru?*”) şi întoarcerea din moarte sunt, împreună, un miracol: „*Uimit ca de-un miracol, aş fi vrut/ Să te întreb din care elixire/ De viaţă lungă ai băut/ Ca să te-ntorci din nou în nemurire*”.

Moartea ei „fizică” şi cea a amintirii ei sunt sugerate de mai multe aluzii convergente: pierderea tolbei şi a arcului („*Erai din nou naiada din văi arcadiene; / Îţi lepădaseşi tolba şi arcul tău de os, / Dar cingătoarea castă a sprintenei Diane / Strângea şi-acuma trupul tău zvelt şi mlădios*”), toamna din priviri şi posomorârea cerului din ochi („*Cânta lumina-n păru-ţi ca şi-atunci / Când străbăteai arcadine lunci, / Dar cerul dintre gene acum nu mai râdea / Şi era toamnă-n privirea ta*”), moartea, între timp, a „sacrificatorului” şi stingerea magismului ei erotic: „*Şi totuşi nici un zeu îndrăgostit/ (Pan a murit demult, răpus de cruce) Nu te pândea din umbră să te-apuce./ Şi să descingă trupul tău râvnit*”.

Un alt semn al statutului ei de „defunctă” înviată (din categoria celor **angelice**) este acela al interdicţiei (neputinţei?) de a vorbi: „*Dar tu, ghicindu-mi parcă gândul, ai/ Întors spre mine capul tău bălai/ Cu o privire/ Mai vorbitoare decât orice grai./ Şi-am înţeles atunci din ochii tăi, În care-o lume-ntreagă de vis murea uitată, Că ai pornit spre ţara cu-ntunecate văi, La râul crunt pe care nu-l treci decât o dată*”.

Cea care **era din nou** naiadă şi în ale cărei plete cânta lumina, la fel ca şi **atunci** (când exista cu adevărat) se asimilează, **acum**, făpturilor frumoase prin are moartea se manifestă ademenitor şi care sunt opuse acelora care, sub o înfăţişare urâtă, ascund un conţinut preţios. Verbul **a muri** din cele două expresii – „*Pan* ***a murit*** *demult*” şi „*o lume-ntreagă de vis* ***murea*** *uitată*” în ochii ei – are o importanţă specială în configurarea sugestiei referitoare la misiunea naiadei, în noul context, aceea de **agent** al morţii (o **epifanie** a ei).

Întoarcerea capului bălai, privirea vorbitoare şi celelalte aspecte ce ţin de **seducţia feminină**, între care şi fermecătorul şi enigmaticul chip **temporal** luminat al naiadei ar fi trebuit să-l pună în gardă pe cel care a întâlnit-o, desigur, **în alt veac**, întrucât plasarea unor

asemenea scene într-o altă durată decât cea prezentă ține în poezia lui Philippide, de domeniul **precauției**. Deşi întâlnirea s-a produs într-un cadru luminos, eroul liric nu se situează, strict, în regimul diurn al imaginației „*care se ține în gardă față de seducțiile feminine*" şi care „*măreşte hiperbolic aspectul tenebros, căpcăunic şi malefic al feței lui Cronos, pentru a-şi spori duritatea antitezelor simbolice, pentru a-şi lustrui cu precizie şi eficiență armele folosite împotriva amenințării nocturne*"[14].

În poezia „*Cândva la Stix*", peisajul infernal este prezentat sub un aspect paradisiac. Nu există Cerber, nu există morți, iar de Charon „şi de luntrea lui nici urmă". A fost biruită teama de moarte sau, dimpotrivă, s-a procedat la o negare a ei, printr-o **inversare** ce ascunde, de fapt, contrariul? Este vorba de o exorcizare, prin imaginile luminos-paradisiace, a aspectelor tenebroase ale morții? S-a trecut de la spaima de moarte la asigurarea **împotriva** respectivei spaime? Chiar dacă luăm, ca reper, următorul citat, pentru a extrage, prin deducție, un răspuns adecvat, acel răspuns nu poate să fie formulat în mod tranşant: „*A figura un rău, a reprezenta o primejdie, a simboliza o angoasă înseamnă deja, prin stăpânirea cogitoului, a le domina. Orice epifanie a unei primejdii în reprezentare e minimalizată. Cu atât mai mult orice epifanie simbolică*"[15].

Tematica nocturnă a coborârii se închide cercual, cu dorința descinderii în adâncul în care sălăşluiesc **Mumele**, şi care se află dincolo de „marginea de noapte a vieții". În viziunea lui Goethe, aceste făpturi arhetipale abstrase din spațiu şi timp reprezintă forța maternală a Firii, principiul Feminin germinativ, Increatul: „*Pe mume-ai să le desluşeşti neclar:Precum e cazul, unele apar/ Altele stau. Formare, transformare,/ A noimelor eterne eternă perindare (...)/ Spre slava voastră, Mume, ce tronați/ În Infinit, şi-n veci stinghere stați,/ Deşi-mpreună. Vi se cern prin față/ Imagini ale vieții, mişcând*[16]*, dar fără viață./ Ce-a fost cândva în fast şi măreție,/ Se iscă-aici; căci veşnic vrea să fie/ Iar voi Puteri adânci! le faceți apte/ Sub cort de zi, sub arcuiri de noapte./ Pe unele al vieții râu le-nşfacă/ Spre altele doar magul cutezător se-apleacă*"[17].

În tărâmul lor se află „prundul vieții", iar dorul de aceste făpturi este, pe de o parte, o manifestare a fiorului provocat de nostalgia „vidului originar fără marini" din care nasc formele sensibile, de setea obârşiilor unde stăpâneşte „somnul ce lung", iar pe de alta, expresia dorinței de eliberare din jugul vieții şi al zbuciumului existențial: „*Mă-nduplec vouă, Chipuri sub pământ,/ Măiestre Mame, Zâne fără țară,/ La care drumul e un lung mormânt,/ De care chiar Satan se înfioară!/ De m-am invrednicit la drumul lung/ E că mi-i gândul fără de prihană./ - Vă voi ajunge fără să v-ajung/ Ori voi pieri în bezna subterană,/ Nu ştiu decât că dor îmi e de voi,/ Zeițe reci la fire, dulci la nume,/ Şi-n slava voastră, slobod peste lume,/ Şi gândul şi genunchiu-mi înconvoi!/ Ce aprig vânt iscoditor de stânci/ Dărâmă-n mine poartă după poartă?/ De ce mi-s zilele fântâni adânci/ În care apa vieții doarme moartă? (...)/ Mi-i dor de dezlegarea cea adâncă./ Vreau în truditu-mi suflet de pădure/ Cheia pe care nici un* ***diavol*** *încă/ N-a izbutit neantului s-o fure./ Vreau să trezesc lumina ce-a rămas/ Neiscodită încă-n adâncime/ (Căci e lumină-n orice-ntunecime/ Cum tot tăcere doarme-n orice glas)./ Din jugu-atâtor ieri şi azi şi mâne/ Să-mi dezrobesc vreau visul meu cel lung/ - Vă voi ajunge fără să v-ajung/ Ori apa vieții moartă va rămâne*".(„***Invocație***").

În cadrul ambelor „sisteme" philippidiene – unul **civic**, altul **metafizic** – aparițiile halucinante contribuie – şi într-un caz şi în celălalt – la constituirea **dublului monstruos** al

realului. Reperarea dublului monstruos se realizează „într-un climat de halucinație și teroare", iar multiplicarea entităților malefice incomprehensibile (fantastice) confirmă **ubicuitatea** dublului monstruos, **împotriva** căruia și sub a cărei **egidă** se manifestă revolta poetului, precum, altădată, ritualic, violența colectivității aflate în criză:

„*Reprezentarea dublului monstruos ne permite să întrevedem în ce climat de halucinație și de teroare se desfășoară experiența religioasă primordială. Când isteria violentă este mai în toi,* ***dublul monstruos*** *răsare pretutindeni în același timp. Violența decisivă se va realiza totodată împotriva apariției malefice și sub egida sa*"[18].

Ca semnificant al realului, dublul fantastic (tenebros) are, în poezia lui Philippide, funcția unui procedeu de **derealizare** a realității. Pe de altă parte, capacitatea poetului de „a sesiza" cele două forme de manifestare ale iraționalului și de a le textualiza liric în termenii dedublării dublului monstruos derivă din „complexul lui Penteu", tebanul care, cuprins de vertijul dionisiac, vede dublu: doi sori, două Tebe și pe Dionysos, ca zeu și, totodată, ca taur[19].

Spre același personaj (Penteu), la care apelăm, luând în considerare doar o anumită secvență a dramei sale, trimit, în ansamblul lor, halucinațiile și stările de teroare philippidiene stârnite de feluritele **epifanii** ale iraționalului.

Cele două fețe ale poeziei lui Philippide se află într-o relație osmotică, o relație susținută atât de dimensiunea lor comună – de factură atitudinală – cât și de unitatea lirică a conținuturilor (diurne și nocturne) ale imaginarului vehiculat cu o admirabilă precizie poetică, într-o singură direcție: împotriva iraționalului, cel de sorginte prometeică și cel cu statut de principiu – un principiu negativ (tenebros) – al lumii.

[1] Gilbert Durand, *Structurile antropologice ale imaginarului*, Ed. Univers, București, p. 143
[2] Ibidem, p. 150
[3] Ibidem, p. 156
[4] Ibidem, pp. 167-168
[5] Johannes Volkelt, p. 591
[6] Gilbert Durand, op. cit., p. 502
[7] Ibidem, p. 500
[8] Ibidem, p. 501
[9] procedeu echivalent cu cel al **comprimării** realității
[10] Adrian Marino, *Dicționar de idei literare*, Ed. Eminescu, București, 1973, vol. I, p. 673
[11] Gaston Bachelard, *Poetica spațiului*, Ed. Paralela 45, Pitești, 2003, p. 249
[12] Ibidem, p. 250
[13] Pentru a scăpa de hărțuiala lui Pan (care și el „a murit demult răpus de cruce") naiada Sirinx s-a prefăcut într-o trestie. Pan a tăiat trestia și din ea și-a făurit un nai. Dacă metamorfoza zeițelor în animale vizează evidențierea instinctualității, metamorfoza în elemente vegetale are o valoare spiritualizantă
[14] Gilbert Durand, op. cit.
[15] Ibidem, p. 150
[16] „în mers"
[17] Goethe, *Faust*, Ed. Univers, București, 1982, partea a II-a, trad. de Ștefan Aug. Doinaș
[18] René Girard, op. cit., p. 174
[19] Bacantele, p. 212, în *Euripide Alcesta, Medeea, Bacantele, Ciclonul*, E.P.L., București, 1965, trad. Alexandru Pop

Bibliografie:

Gilbert Durand, *Structurile antropologice ale imaginarului*, Ed. Univers, Bucureşti,
Adrian Marino, *Dicţionar de idei literare*, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1973, vol. I
Gaston Bachelard, *Poetica spaţiului*, Ed. Paralela 45, Piteşti, 2003
Goethe, *Faust*, Ed. Univers, Bucureşti, 1982, partea a II-a,
Bacantele, în *Euripide, Alcesta, Medeea, Bacantele, Ciclonul*, E.P.L., Bucureşti, 1965, trad. Alexandru Pop
Tzvetan Todorov, *Introducre în literatura fantastică*, Ed. Univers, Bucureşti, 1973
Louis Vax, *L'art et la littérature fantastique*, P.U.F., 1963
Silviu Angelescu, *Mitul şi literatura, Ed. Univers, Bucureşti, 1999*
Johannes Volkelt, *Estetica tragicului*, ED. Univers, 1973

IMAGINEA DE SINE A EVREULUI ROMÂN LA MIHAIL SEBASTIAN

Romulus-Ladislau BUCUR
Universitatea «Transilvania», Braşov

Abstract: *This paper deals with the problem of Jewish identity, as reflected in Mihail Sebastian's novel* De două mii de ani… *[*For Two Thousand Years*], using Lotman's approach to cultural typology and Sanda Golopenția's notions of* insider *and* outsider*, within the context of the anti-Semitic ideology of the inter-war period.*
Key words*: anti-Semitic ideology, cultural typology, inter-war period, self-image*

Avem, în anii din urmă, o serie de texte şi contexte care se leagă unul de altul, care se generează reciproc. Avem, de asemenea, un pretext, acela al discuțiilor, cel mai adesea polemice, începute în anii '90 – în opinia noastră, o reluare a celor din perioada interbelică, 'înghețate' în vremea comunismului –, şi nedând semne că se vor încheia prea curând, pe tema identității, a (re)definirii acesteia în condițiile procesului de modernizare a României, şi care au divizat intelectualitatea românească în două tabere: 'autohtonişti' şi 'europenişti' (sau 'izolaționişti' şi 'integraționişti' sau 'naționalişti' şi 'cosmopoliți'; sunt pe deplin conştient că aceste etichete sunt simplificatoare şi nu întru totul echivalente între ele).

Un *context* / *pretext* care a condus către *texte*, dintre care romanul lui Mihail Sebastian *De două mii de ani*, contextualizat de autorul însuşi în *Cum am devenit huligan*, şi recontextualizat recent de publicarea *Jurnalul*ui scriitorului ("Cu excepția câtorva pasaje, care au un prea accentuat aer de evreu, restul mi se pare excepțional", urmată de reflecția asupra ideii de a o retipări cândva, "fără prefața lui Nae şi fără nici o explicație din partea mea."[i] ni se pare simptomatic pentru această problemă a identității, un "studiu de caz pentru un tip de lectură politico-ideologică, o utilizare şi răs-utilizare publică"[ii]. O posibilă modalitate de abordare ne-a fost sugerată de către un alt autor aparținând unei minorități etnice, comparatistul Victor Ivanovici, "Doar astfel, la întrebarea cioraniană, «Cum e cu putință să fii român?» vom putea răspunde corect, fără rest şi aproximații: «*Fiind român… şi încă ceva*»"[iii] – textul romanului lui Sebastian oferind o opțiune izbitor de asemănătoare: "îmi pare mai urgent şi mai eficient să realizez în viața mea individuală armonia valorilor evreieşti şi româneşti din care e făcută această viață, decât să câştig sau să pierd nu ştiu ce drepturi civile. Aş vrea să ştiu, de pildă, ce lege anti-semită ar putea anula în ființa mea faptul irevocabil de a mă fi născut lângă Dunăre şi de a iubi acest pământ"[iv], sau "eu nu voi înceta prin aceasta să fiu evreu, român şi dunărean" (*De două mii de ani*, 229).

Un prim nivel de contextualizare, în care rezonează interiorul romanului (Ghiță Blidaru) cu exteriorul, îl reprezintă prefața lui, "brutal adversativă sub raport uman"[v]. Întrucât nu spune prea multe lucruri despre auto-reprezentarea identitară a lui Mihail Sebastian, putând fi rezumată ca o extinsă glosă asupra prejudecății că "Iuda suferă şi se chinuieşte; şi că nu se poate altfel" (*De două mii de ani*, 7), nu vom insista aici asupra ei; o interpretare validă a acestei prefețe constă în plasarea de către Nae Ionescu a întregii 'drame a iudaismului' "pe terenul teologiei"[vi].

Un început de explicație l-am putea avea punând cap la cap câteva aprecieri despre Nae Ionescu şi despre personajul construit pornind de la el, în care se vede amestecul de fascinație şi distanță critică; observă "ceva demonic în Nae" (*Jurnal*, 46), şi, de

asemenea, nu se poate împiedica să exclame "cât poate fi de cabotin omul ăsta!" (*Jurnal*, 21; notația e datată 17 martie 1935, deci *după* publicarea cărții și în plin scandal de receptare a ei); această observație e cumva bemolată, cu rezerva anteriorității romanului față de însemnările din *Jurnal*, de următoarea remarcă: "Voi altă dată, mai târziu, când voi îmbătrâni, în ce măsură este Blidaru un gânditor. Știu însă de pe acum cât e de mare ca artist" (*De două mii de ani*, 53). De asemenea, se poate vedea efectul de dominație pe care acesta l-a avut asupra unei întregi generații – el este "până azi singurul om căruia simt că e obligatoriu să mă supun, fără să am însă prin aceasta sentimentul unei abdicări, ci, dimpotrivă, al unei împliniri, al unei reintegrări" (*De două mii de ani*, 76); cu toate acestea, amărăciunea răzbate în aprecierea pe care i-o face lui Nae Ionescu în *Cum am devenit huligan*: "Trebuie să recunosc astăzi: m-am înșelat" (*De două mii de ani*, 295).

Ca poveste, romanul e caracterizat prin schematism de construcție[vii], i s-a reproșat "schematismul și ordonare logică, oarecum simplistă"[viii]; pentru Nicolae Manolescu, "arhitectura de ansamblu e sacrificată deliberat", în cadrul unei formule de jurnal "intersectat însă de capitole mai obiective, ce vor să ofere o contrapondere"[ix].

Oamenii, după Pompiliu Constantinescu, personajele, într-o terminologie mai actuală, sunt "abstractizați până la fișa psihologică"[x], și e necesar un oarecare efort de abstragere pentru a rezista tentației de identificare ce urmează după descoperirea modelului lui Ghiță Blidaru. În fond, e vorba de o lume (văzută din perspectivă) iudaică, însă una complexă, complicată, și ale cărei elemente pe care personajul-narator le valorifică pozitiv îi servesc ca aparentă justificare a distanțării de cele considerate negative. El operează cu reprezentări ale celor din jur, cu *persoane* semnificative pentru (sub)grupurile cărora le aparțin, și ce e interesant e el își revendică statutul de persoană concretă și nu de *semn*, una din definițiile căruia e *aliquid pro aliquo* – dintru bun început el mărturisește că nu s-a temut niciodată "de oameni sau de lucruri, ci numai de semne și simboluri" (*De două mii de ani*, 27).

Avem o serie de ipostaze ale identității iudaice, reprezentate de familie, de prieteni și cunoscuți, și respinse pe rând, nu fără conștiința dramatismului actului, și nu fără un pic de ură de sine: "Sunt rău poate gândind așa, dar nu voi fi niciodată îndeajuns de rău cu mine, nu-mi voi administra niciodată destule palme, destui pumni." (*De două mii de ani*, 60) – un exemplu de manifestare mult mai violentă a acesteia îl găsim în romanul lui Philip Roth, *Complexul lui Portnoy*. Întrebarea în fața căreia a fost pus nu e numai *cine sunt eu?*, ci și aceea ce-i urmează, mai ales în împrejurările date, de mari bulversări pe toate planurile, *cine aș vrea să fiu?* Și încă, *pot fi cine vreau eu?*, cu alte cuvinte, este posibilă opțiunea? Și, la urma urmei, cât de liberă este aceasta, în condițiile în care, mărturisește autorul că părinții săi "au vorbit numai românește și ne-au crescut românește"[xi], iar în roman, străbunicul său patern de la 1828 "vorbea și scria românește, purta cizme și surtuc" (*De două mii de ani*, 69).

O lucrare recentă asupra iudaismului modern, ale cărui începuturi sunt considerate a fi legate de pierderea prestigiului creștinismului în societate, odată cu iluminismul și consecințele social-politice ale acestuia, în cazul nostru, odată cu laicizarea societății, inventariază "șase sisteme iudaice, sau iudaisme, trei din secolul XIX și trei din secolul XX"[xii]. Acestea sunt, pentru secolul XIX, iudaismul reformat, cel ortodox și cel conservator[xiii], iar pentru secolul XX, sionismul, socialismul evreiesc, considerate amândouă drept "mișcări seculare și politice"[xiv] și iudaismul american, cel al "Holocaustului și Mântuirii"[xv].

O lucrare recentă asupra iudaismului modern, ale cărui începuturi sunt considerate a fi legate de pierderea prestigiului creștinismului în societate, odată cu iluminismul și

consecinţele social-politice ale acestuia, în cazul nostru, odată cu laicizarea societăţii, inventariază "şase sisteme iudaice, sau iudaisme, trei din secolul XIX şi trei din secolul XX"[xvi]. Acestea sunt, pentru secolul XIX, iudaismul reformat, cel ortodox şi cel conservator[xvii], iar pentru secolul XX, sionismul, socialismul evreiesc, considerate amândouă drept "mişcări seculare şi politice"[xviii] şi iudaismul american, cel al "Holocaustului şi Mântuirii"[xix]

Sebastian inventariază trei atitudini posibile: sionismul, opţiunea marxistă (de nuanţă comunistă), şi încercarea de a trăi împreună cu majoritatea în împrejurările date (interpretată de unii drept asimilaţionism – dovadă, atacurile la care a fost supus din amândouă părţile, după publicarea cărţii, atacuri consemnate în *Cum am devenit huligan*). Aceasta din urmă reprezintă opţiunea sa personală, pe fundalul celorlate două, expuse mai înainte, şi în contrast cu modelul propriei familii "S-ar fi putu să fiu ca ei toţi, un negustor gras, însurat, mulţumit, jucând duminică seara pocher şi spunând porcării însurăţeilor tineri" (*De două mii de ani*, 32).

Această atitudine e, la urma urmei, cea mai riscantă. Personajul lui Sebastian îşi caută identitatea ca individ, – "sunt un copac evadat din pădure" (*De două mii de ani*, 84) –, prins între două grupuri, al său, ale cărui ipostaze şi soluţii în ceea ce priveşte problema identităţii sunt supuse unui inventar, şi cel în care şi-ar dori să fie acceptat (ca atare, nu integrat; mai precis, ca valoare umană intrinsecă, ca individ cu calităţile şi scăderile lui, şi nu ca reprezentant al unui grup), şi care nu-l acceptă.

În interpretarea noastră, e vorba de o incompatibilitate la nivel de tip cultural general, între tipul semantic, caracteristic lumii tradiţionale, orale, rurale (atât Pârlea cât şi Blidaru fac elogiul pământului, iar Dronţu se comportă ostentativ ca un ţăran), şi cel asemantic şi asintactic, caracteristic iluminismului, pe care îl adoptă naratorul. Câteva note ale modelului semantic sunt următoarele: "feluritele semne nu sunt decât tot atâtea înfăţişări diferite – sinonime (sau antonime) – *ale uneia şi aceleiaşi semnificaţii*"[xx], "elementul substitutiv nu poate avea o valoare independentă: el îşi capătă valoarea în funcţie de locul ierarhic ocupat de conţinutul său în modelul general al lumii"[xxi], "'personalităţi', adică subiecte ale drepturilor, unităţi relevante ale celorlalte sisteme sociale – religios, moral, statal – sunt organismele corporative de diferite tipuri. Drepturile juridice sau lipsa de drepturi depind de intrarea omului într-un anumit grup"[xxii]. Rezultă de aici cu claritate indiferenţa faţă de individ, recognoscibilă atât în discursul tradiţionalist al epocii, cât şi în cel al unor personaje, de ambele părţi ale baricadei – în timpul tulburărilor studenţeşti antisemite de la începutul cărţii, eroului i se reproşează neimplicarea de partea 'alor săi': "întâmplător, o, numai întâmplător, preocupările tale superioare te opresc să vii cu noi la primejdie" (*De două mii de ani*, 29). Diferenţa între cele două comunităţi, ce iudaică şi cea românească, n-ar consta aici în tipul semantic, comun ambelor, ci aceea dintre aşa-numita "cultură a textelor" şi cea "a gramaticilor", prima a obiceiului, a cutumei, cealaltă a reglementărilor scrise[xxiii].

E momentul să intervină în discuţie termenii de *insider* şi *outsider*, în accepţia acordată lor de către Sanda Golopenţia, în cadrul proiectului său de reconstrucţie conceptuală a pragmaticii, anume ca un model al lumii bazat pe Stări, Transformări, (Inter-)Acţiuni şi Norme[xxiv]; e de menţionat că aceşti doi termeni nu sunt simple cuvinte aparţinând limbii engleze, ci "termeni ai limbajului semiotic"[xxv], opoziţia dintre ei fiind una *vagă*, "care ajută la înţelegere, dar nu poate constitui decât un punct de plecare"[xxvi].

Insider şi *outsider* sunt, în punctul de plecare, stări relative, ţinând de percepţia individului / grupului asupra lui însuşi, ca şi de cea a unui grup diferit asupra sa; există, cel puţin teoretic, schimbarea de statut (prin iniţiere, să zicem), ori, măcar tentativa

acestei schimbări, şi, de asemenea, acţiuni şi interacţiuni generate de specificul acestui statut, ca şi normele care le regizează.

O serie de observaţii din lucrarea citată se verifică în roman, cum ar fi aceea că, în portretul-robot al *insider*-ului "calităţile pozitive predomină asupra celor negative" (şi, reciproc, cele negative predomină în cel al *outsider*-ului[xxvii] – naratorul, simţindu-se (sau, mai curând, plasându-se în poziţia de) *outsider* faţă de ambele comunităţi, le vede în primul rând defectele, dintre care cel mai important e colectivismul. Aprofundând, acest portret-robot al *insider*-ului cuprinde următoarele trăsături: "e îndemânatic, cunoscător al legilor, uzajelor şi obiceiurilor, al regulilor jocului, etichetei, tabuurilor"[xxviii] – şi exact aceste trăsături pot fi regăsite în portretul bunicului matern, ceasornicar şi studios al Cărţii (*De două mii de ani*, 59-60). În fine, cel al *outsider*-ului, ca prost vorbitor, producător de locuri comune şi tautologii, ignorant al tabuurilor şi gafeur[xxix], poate fi văzut, din nou, de ambele părţi, să spunem, Ianchelevici Şapsă, şi Dronţu, căruia a vorbi corect îi părea "un început de ciocoism" (*De două mii de ani*, 115). La fel, Vieru, din individualism, din orgoliu artistic, se plasează în aceaşi poziţie de *outsider* – specificul naţional, scrie el, "este în definitiv ceea ce rămâne dintr-o cultură după ce i-ai luat efortul personal de gândire, experienţele de viaţă individuală, izbânzile singurătăţii creatoare" (*De două mii de ani*, 136).

În ceea ce priveşte propriul grup al naratorului, acesta e perceput prin intermediul clişeelor, al stereotipurilor, însă nivelul la care are loc acest proces nu mai poate fi determinat – acela al naratorului, asumându-şi mentalitatea comună, ori acela al personajului, care trebuie să se conformeze reprezentărilor curente asupra sa. Acesta e cazul lui Abraham Sulitzer (de la bun început poreclit Ahasverus de către narator) şi care, abordat, se dovedeşte gata să-şi asume această reprezentare stereotipă, după ce şi-a recunoscut interlocutorul ca fiind tot evreu, şi în cadrul unui subtil joc de complicităţi:

"– Cu ce te ocupi? l-am întrebat. Ce faci?

– Ce face un ovrei? Umblă." (*De două mii de ani*, 67). Rezultând până la urmă că e vorba de un învăţat negustor de cărţi evreieşti, cu care discută apoi despre cultura înaltă şi cea populară, despre identitatea evreiască, şi aşa mai departe, fără a ajunge la nici o înţelegere, la nici un punct de vedere împărtăşit de amândoi.

Ce e cel mai surprinzător e caracteristica de adevăr a anumitor situaţii şi personaje (şi aici fie că intuiţia autorului a funcţionat fără greş, fie că a folosit documente greu truvabile în zilele noastre): Jabotinski e sionistul pur şi dur, exact acel tip uman care în cele din urmă a construit, în împrejurările ştiute, Statul Israel. Intră aici de asemenea Winkler, aceeaşi categorie de pionier, parcă hotărât să dovedească prin faptă angajamentul adevărat pentru cauza sionistă. La fel, Berl Wolf, care, după ce şi-a pierdut un braţ în urma unui atac palestinian (anacronismul e doar o aparenţă), devine un activist sionist itinerant, defăşurându-şi propaganda prin intermediul culturii tradiţionale iudaice – exact ca în zilele noastre.

S. T. H(aim) e militantul comunist – cu suspect de familiara sa retorică, chiar şi azi, după atacul din 11 septembrie : "Ce vei face cu indigenii arabi, care au şi ei dreptul să moară de moarte naturală, nu numaidecât prin exterminare sionistă?" (*De două mii de ani*, 89). Inaderenţa lui Sebastian (şi a personajului său) la cauzele colectiviste, din nou, posibila intuiţie a ceea ce va urma, îl face să îl apropie de Pârlea, deşi cei doi se situau la extremele spectrului politic – comuniştii şi fasciştii au în comun "spiritul de cazarmă" (*De două mii de ani*, 264).

Pentru a-şi sublinia cu şi mai multă tărie situaţia, autorul introduce (încă) un personaj problematic, Pierre Dogany, care, când vine vorba de opţiuni academice, culturale, alege Budapesta:

"– Te credeam evreu.

– Sunt maghiar. Evreu, desigur, dar şi maghiar. Tata a optat pentru România. Treaba lui." (*De două mii de ani*, 126).

În mod ironic, la Paris, dezbaterea de la un seminar de drept internaţional, aupra disputelor interbelice dintre Ungaria şi România are loc între acelaşi Dogany şi, ca apărător al cauzei româneşti, Saul Berger: "doi evrei luptându-se unul cu altul pentru două victorii care nu sunt decât două abstracţii" (*De două mii de ani*, 172).

Ne oprim aici, pentru că mai putem vorbi de încă un pretext. Acela pe care vrea să-l constituie încercarea de faţă, de dezbatere a problemelor identităţii, a raportului dintre Eu şi Celălalt.

Referinţe:

Constantinescu, P., "Sobra şi demna confesiune a unei sensibilităţi ultragiate", în *Mihail Sebastian interpretat de…*, antologie, prefaţă, tabel cronologic şi bibliografie de Anatol Ghermanschi, ed. Eminescu, Bucureşti, 1981, pp. 103-108

Dinescu, M., *Mihail Sebastian publicist şi romancier*, ed. Du Style, Bucureşti, 1998

Golopenţia, S., *Les voies de la pragmatique*, Anma Libri, Department of French and Italian, Stanford University, 1988

Grăsoiu, D., *Mihail Sebastian sau ironia unui destin*, ed. Minerva, Bucureşti, 1986

Ivanovici, V., *Repere în zigzag*, ed. Fundaţiei Culturale Române, Bucureşti, 2000

Lotman, I., *Studii de tipologie a culturii*, ed. Univers, Bucureşti, 1974

Manolescu, N., "Romanul românesc modern: «Creaţie şi analiză»", în Dumitrescu-Buşulenga, Z., coord., *Istoria literaturii române. Studii*, ed. Academiei RSR, Bucureşti, 1979, pp. 242-261

Mattusch, M., *Identitätskonstruktion gestern und heute – Lektüregeschichten zu Mihail Sebastians Roman 'De două mii de ani'*, http://www2.hu-berlin.de/romanistik/mattusch/sebastian.pdf

Neusner, J., *Iudaismul în timpurile moderne*, ed. Hasefer, Bucureşti, 2001

Sebastian, M., *De două mii de ani. Cum am devenit huligan*, ed. Hasefer, Bucureşti, 2003

Sebastian, M., *Jurnal*, 1935-1944 ed. Humanitas, Bucureşti, 1996

Ştefănescu, C., *Mihail Sebastian*, ed. Tineretului, Bucureşti, 1968

Volovici, L., *Ideologia naţionalistă şi «problema evreiască»*. Eseu despre formele antisemitismului intelectual în România anilor '30, ed. Humanitas, Bucureşti, 1995

[i] Sebastian, M., *Jurnal*, 1935-1944, ed. Humanitas, Bucureşti, 1996, p. 59

[ii] http://www2.hu-berlin.de/romanistik/mattusch/sebastian.pdf , p. 1

[iii] Ivanovici, V., *Repere în zigzag*, ed. Fundaţiei Culturale Române, Bucureşti, 2000, p. 104

[iv] Sebastian, M., *De două mii de ani. Cum am devenit huligan*, ed. Hasefer, Bucureşti, 2003, p. 230; din motive de economie de spaţiu, citatele următoare vor fi semnalate prin sigla *De două mii de ani*, între paranteze, urmată de numărul paginii

[v] Ştefănescu, C., *Mihail Sebastian*, ed. Tineretului, Bucureşti, 1968, p. 19

[vi] Volovici, L., *Ideologia naţionalistă şi «problema evreiască»*. Eseu despre formele antisemitismului intelectual în România anilor '30, ed. Humanitas, Bucureşti, 1995, p. 118

[vii] Dinescu, M., *Mihail Sebastian publicist şi romancier*, ed. Du Style, Bucureşti, 1998, p. 16

[viii] *ibid.*, loc. cit.

[ix] Manolescu, N., "Romanul românesc modern: «Creaţie şi analiză»", în Dumitrescu-Buşulenga, Z., coord., *Istoria literaturii române. Studii*, ed. Academiei RSR, Bucureşti, 1979, p. 259

[x] Constantinescu, P., "Sobra şi demna confesiune a unei sensibilităţi ultragiate", în *Mihail Sebastian interpretat de…*, antologie, prefaţă, tabel cronologic şi bibliografie de Anatol Ghermanschi, ed. Eminescu, Bucureşti, 1981, p. 107

[xi] scrisoare către P. Comarnescu, ap. Grăsoiu, D., *Mihail Sebastian sau ironia unui destin*, ed. Minerva, Bucureşti, 1986, p. 7

[xii] Neusner, J., *Iudaismul în timpurile moderne*, ed. Hasefer, Bucureşti, 2001, p. 29

[xiii] *ibid.*, p. 31

[xiv] *ibid.*, loc. cit.
[xv] *ibid.*, p. 34
[xvi] Neusner, J., *Iudaismul în timpurile moderne*, ed. Hasefer, Bucureşti, 2001, p. 29
[xvii] *ibid.*, p. 31
[xviii] *ibid.*, loc. cit.
[xix] *ibid.*, p. 34
[xx] Lotman, I., "Problema semnului şi a sistemului de semne şi tipologia culturii ruse în secolele XI – XIX", în *Studii de tipologie a culturii*, ed. Univers, Bucureşti, 1974, p. 30
[xxi] *ibid.*, p. 32
[xxii] *ibid.*, p. 34
[xxiii] id., "Problema 'învățării culturii' în calitate de caracteristică tipologică", *op. cit.*, p. 55
[xxiv] Golopenția, S., "Quatre sémiotiques possibles", în *Les voies de la pragmatique*, Anma Libri, Department of French and Italian, Stanford University, 1988, pp. 5-20
[xxv] id., "Insiders et outsiders", *op. cit.*, p. 97
[xxvi] *ibid.*, p. 98
[xxvii] *ibid.*, p. 104
[xxviii] *ibid.*, loc. cit.
[xxix] *ibid.*, loc. cit.

EXCURS LA ONTOLOGIA SENSULUI TEXTUAL. ESEUL STĂNESCIAN

Luminița CHIOREAN
Universitatea „Petru Maior" Târgu-Mureş

Abstract: *'Digression to the ontology of textual meaning Stănescu's essay' is a hermeneutic interpretation, motivated by the recognition of essay as a literary distinctive genre: a discoursive structure, as a result of "stellary intelligence". In order to prove that essay-writing is a meta-world, a cultural palimpsest, we have analysed the following aspects: (1) epistemic solution (key) for those poetic theories encountered in philosophical themes that concern both genesis and structure of meaning; (2) the complexity of those methods that are approached in the hermeneutic interpretation of the concept in essay-like genre; (3) the hermeneutic dimension of essay-like meaning.*
Key words*: discoursive structure, epistemic solution, hermeneutic interpretation*

1. Discurs - „eveniment" **vs Text -** „secvență lingvistică". Eseul este un construct discursiv (produs al *inteligenței stelare*). *„În opera literară* [n.n. eseul, firesc este considerat literatură!], *discursul își desfăşoară denotația ca o denotație de rangul doi* [n.n. referința desfăşurată: metaforică], *în favoarea suspendării denotației de prim rang* [n.n. referința suspendată: literală] *a discursului."*[1] Rolul textului / textelor constă în concentrarea sensului la nivelul discursului:*„Sensul este ceea ce spune propoziția; referința sau denotația, acel ceva despre care este spus sensul."* [2] Subscriem la gândirea lingvistică conform căreia: *„Sensul rezultă în şi prin text - discurs ca unitate de vorbire concretă + / - expresia sensului, adică: <u>desemnare şi semnificare</u>* [s.n.]"! [3] Recunoaştem (aici) ceea ce Eugen Coşeriu numea *sens textual*, concept folosit de noi în interpretarea discursului eseistic stănescian. Textul presupune competențe expresive[4], ce concură spre definitivarea identitară a discursului şi spre inventarierea acestuia ca gen, specie: *„Prin text, nu înțeleg numai [...] scriitura, [..] înțeleg, în mod prioritar, <u>producerea discursului ca operă</u>."* [5]

Într-o lingvistică a textului, având ca sistem de referință sensul, importantă este „conexiunea intimă" între teoria limbajului şi cea a literaturii: *„Planul textului este <u>dublu semiotic</u>, deoarece în acest plan un semnificant şi un semnificat de limbă constituie o primă serie de relații, urmată de altă serie, în care semnificatul de limbă devine la rândul său „semnificant" pentru conținutul textului sau „<u>sens</u>". Semnificantele lingvistice* (de reținut!) *constituie partea materială a textului literar, fiind tocmai partea materială – „semnificantul" - al altui semn, al cărui „semnificat" este <u>sensul textului</u>.* Textul / textele, ca secvențe lingvistice, sunt considerate „„vehicul pentru o semnificație", pe un alt plan, pentru sensul, care trebuie „căutat" şi „descoperit"[6] Sensul textual este rezultatul unui proces cognitiv la nivelul discursului, fiind vorba de „natura procesuală, interpretativă, deschisă a sensului"[6] sau dimensiunea hermeneutică a sensului [4].

2. Despre metoda de interpretare a textelor eseistice. *Discursul* este un *eveniment*: locul în care „se pe-trece" sensul textual printr-o activitate laborioasă de compunere sau de „dispunere" în izotopii, care face dintr-o operă literară un comportament lingvistic.

Codificarea izotopiilor este specifică discursului care le vehiculează. Receptăm astfel codul specific genurilor literare care reglează *praxis*-ul textului (comportamentul lingvistic, actele de limbaj). Interpretăm opera, discursul ce o produce, ca o individualitate: „[...] *experiența se ocupă de cazul izolat, pe când ştiința constă în cunoaşterea generalului,*

iar activitatea practică şi rezultatul ei [s.n. producerea] *au loc întotdeauna în domeniul individualului*[s.n.]"[7] Prin urmare: *„[..] a produce înseamnă a produce singularităţi* [s.n.]: *în schimb, o singularitate, inaccesibilă considerării teoretice care se opreşte la ultima specie, este corelatul unei faceri."* [8] Interpretarea unei opere înseamnă: (a) a etala lumea, R-Textele, la care face referinţă spiritul eseistic, în virtutea izotopiilor de conţinut şi gândire (metasememe şi metalogisme); (b) a interpreta din punctul de vedere al ductului discursiv; (c) „a detecta" originalitatea, stilul eseistului. Finalitatea interpretării ar consta în impunerea *genului eseistic* aclamat în / de *postmodernitate.* Se impune aşadar o interpretare a sensului textual eseistic, încât e posibil să ne hazardăm într-un *excurs la ontologia sensului*. Eficientă în relevarea *sensului textual* e interpretarea hermeneutică, metodă solicitată pentru:
[A] soluţionarea epistemică a teoriilor poetice prezente în tematizările oferite asupra realului îndeosebi de interpretările filosofice (antică, occidentală, contemporană);
[B] complexitatea de metode abordate într-o interpretare hermeneutică înspre validarea şi impunerea, ca teorie literară, a conceptului de *gen eseistic* (am optat pentru coroborarea, la nivelul itemilor sumativi ai codului poetic, a informaţiilor obţinute, ca itemi formativi, în urma *analizelor textuală* şi *conversaţională* sau a *dialogismului* – codul lingvistic, respectiv, *analiza stilistică* – codul retoric, semnificanţă relevantă în procesul semiozic.)
[C] dimensiunea hermeneutică a *sensului estetic* (argumentat, în textul poetic şi eseistic stănescian, prin *sensul hiperdens* ca suma actelor verbale de cultură) concentrat în estetica discursului eseistic (în cazul stănescului: *o estetică a poeziei*).

Mai întâi, vom răspunde întrebărilor: *de unde şi de ce inserţia comunicării* (cu variante la nivelul limbajului) *în epistema filosofică actuală?* Chestiunea are în vedere atât *geneza*, cât şi *structura sensului*. Altfel spus: probăm metoda hermeneutică printr-un discurs teoretic asupra fenomenelor semiozice în urma cărora vom avea semnale reale ale contextelor[9] culturale fuzionânde la nivelul structurii discursive a eseului, ca texte (interpretări, adnotări, marginalii, adăugiri, interpelări, polemici, glose etc.) la o estetică. Astfel vom apela la un excurs *epistemic* de actualitate, prin care filosofia occidentală anunţă tematizarea comunicării. Prin extrapolare, considerăm analiza discursului eseistic stănescian drept aplicaţia ideală la o teorie a comunicării literare.

În schematizarea epistemică a istoriei filosofiei occidentale, Aurel Codoban [2001] lua ca reper filosofia greacă: trilema lui *Gorgias* sau *Despre retorică*, dialog care, pe lângă aspecte majoritar retorice, dezbate relaţia *ontos - gnoză* formulată prin alternativele tematice ale negării realităţii: mai întâi, *nu există nimic*; apoi, *chiar dacă ar exista, nu putem cunoaşte*; în fine, *chiar dacă putem cunoaşte, nu putem comunica*. Se remarcă însă rezolvarea principiului ontic numit prin *„ceea ce este ... cu putinţă"* [Noica]: adică *arhé*! *„Ceea ce este"* se regăseşte, în filosofia modernă, prin *real*, respectiv în filosofia actuală, prin *semnificabil*. Pentru conceptele care trimit la o etică a spiritului uman, dialogurile platoniciene se impun în cultură (îndeosebi, în cea europeană) asemenea unei *arhi-scrieri.*

Sintagma ontică platoniciană *„ceea ce este"* se manifestă generos prin adăpostirea a trei instanţe (concepte fundamentale definite în trei etape ale filosofiei occidentale), şi anume: *lucrul, ideea, semnul*, manifestându-se la nivelul unui *ontos,* al unui *gnosis,* respectiv al *textului*! Tematizarea antică a *existenţei* (*óntos*) sugera că, în Lume, există *ceva*-ul care se succede sacrului, un absolut, un centru desemnat prin invariantul unei prezenţe, ca *eidos, arhé, telos, energeia, ousia,* adică : *esenţă, existenţă, substanţă, subiect,* mai târziu,

până într-o „modernitate târzie", despre acelaşi centru, vorbindu-se în alţi termeni: *aletheia, transcendentalitate, conştiinţă, Dumnezeu, om*. Tematizarea *cunoaşterii* impune limitarea realului la ce este cunoscut: *a fi înseamnă a fi cunoscut*! Tematizarea actuală a *comunicării* recunoaşte realul la nivelul limbajului: *a fi înseamnă a fi comunicat*, exprimabil în limbaj! Lumea e un topos plin de *semne*[10]! Fiecare semn fiind angajat în dialog cu eul, constatăm că: „[...] *întreaga viaţă a omului este* [...]*imposibilă fără semnificaţii"*[11] Problema de actualitate a filosofiei rămâne natura limbajului ca mijloc de cunoaştere a Lumii: care e relaţia dintre limbaj şi realitate (lucruri)? Care e natura limbajului în raport cu socialul?

[I] ***Tematizarea platoniciană*** susţine cunoaşterea lumii aşa cum ni se prezintă, bineînţeles restrictiv, prin opoziţia *transcendenţă* (esenţă, imaginal) – *lume sensibilă* (aparenţă), relevantă prin modelul *mimetic* aristotelian. Fiecare din tematizările în discuţie urmează o anume maieutică. Astfel, tematizarea platoniciană despre *ontos* apelează la *conversaţie* (situaţie ce merită a fi consemnată ca perspectivă pragmatică) construită pe *logică*, tematizarea despre cunoaştere, la *semiotică* sau *semiologie*, cea despre comunicare, care e de interes şi pentru postmodernitate, face apel la *hermeneutică*.

[II] Pentru a doua tematizare, lumea înseamnă *cunoaştere* finalizată prin modelul *lumilor posibile* (cf Leibnitz: *monada*, cu derivatele: *morfologic, structural, fenomenologic*). Lumea e „sfera", în care cuvântul, luându-şi prerogativele comunicaţionale, va fi el însuşi gândit ca „ *sferă care se contemplă pe sine"* (Stănescu)! Având incertitudini, în relaţia cu ontosul, gnoza va aclama *semnul* ca intermediar cu Lumea. De la stoici, care au impus *modelul trihotomic al semnului*, (*signifiant – signifié - conjunctura*), formulând în acelaşi timp şi o primă *semiologie* situată între *logică* şi *gramatică*, dar tinzând mai mult spre *logică,* ordinea existenţei, a gândirii şi a rostirii se află dimpreună. Apoi neoplatonicienii, Sfântul Augustin, logicienii, scolasticii, Locke, Leibnitz, Hume, Vico, Diderot, logica matematică vor contribui la disciplinarea ei ca teorie generală. Definirea semnului şi mecanismul de funcţionare au rămas chestiuni majore care, în cele din urmă, în ***tematizarea gnoseologică***, au determinat *mutaţia semnului în obiect*!

Semiologia are la bază două axiome, care fac din semn un principiu *sui generis.* Acestea sunt *pansemia* (diferită de semiotica lui Peirce, în care lumea semnifică prin cunoaştere, semnificaţie în gândirea peirceană însemnând cognoscibilitate; aici, totul este semn, deci Lumea semnifică prin Limbă) şi *polisemia* (fiece semn poate avea mai multe semnificaţii) adică: semnificaţia este în acord cu comunicarea.[12] În gândirea stoică se află dihotomia „maieutică" a semnificării, căci, dacă, pentru Peirce, *lumea semnifică prin cunoaştere*, având în vedere principiile logicii, definind semnul ca triadă - *obiect, representamen, interpretant*, pentru Saussure, *lumea semnifică prin limbă*, numind semnul ca diadă - *semnificant şi semnificat* (aici, se observă filiera lingvistică a stoicilor). Filosoful şi lingvistul se regăsesc în susţinerea a cel puţin două principii: [a] nu există gândire fără semne[13]; [b] un semn există doar raportat la diferenţa faţă de altul – principiul pragmatismului, subiacent *diferenţei* saussuriene (principiu activ şi la Derrida): *„În limbă, ca în orice alt sistem semiologic, ceea ce constituie un semn sunt trăsăturile sale distinctive. Diferenţa este aceea care îi dă caracterul, valoarea şi unitatea."*[14] Iar Peirce scria: *„Nu există nuanţă de semnificaţie care să nu poată produce în practică o diferenţă* [5.400][...] *Cum să evităm capcanele limbajului*[8.33] *care constă în a considera o simpla diferenţă gramaticală între două cuvinte drept diferenţă între ideile exprimate"* [15] În acest scop,

Peirce va introduce principiul sau maxima pragmatică: *„Dacă lucrurile îndeplinesc practic aceeaşi funcţie, să le exprimăm prin acelaşi cuvânt."* [15] Numite diferit, cele două ştiinţe ale semnului şi semnificării, *semiotica* şi *semiologia*, vor cunoaşte adepţi care se vor implica în statuarea uneia sau a celeilalte. Behaviorismul, prin Ch Morris, L. Bloomfield, va înlocui cunoaşterea prin comportament, pledând pentru un organon al ştiinţelor: *semiotica*, alcătuită din *semantică, sintaxă* şi *pragmatică* - componenta pragmatică se referă la fiziologia limbii, sintagmă ce apare şi gândirea stănesciană!

[III] Simultan cu behaviorismul, ia amploare *structuralismul francez* (Levi-Strauss, Barthes, Foucault, Lacan, Goldmann, Francastel, Noica), care va impune ***tematizarea comunicării***. Dinspre semiologie sau semiotică se observă autonomia limbii faţă de existenţă şi cunoaştere. *Comunicarea* devine paradigma teoretico-metodologică pentru semnificare, iar *limbajul* - faptul cultural prin excelenţă[Levi-Strauss]. În această epistemă modernă, cunoaşterea este facilitată (*în special*) de *codul retoric*, la nivelul căruia se impun figurile de limbaj: metafora şi, cu timiditate, metonimia, apoi de *codul simbolic*, care va genera *„structurile antropologice ale imaginarului"*[Durand] – un pact între *sensibil* şi *inteligibil*. Antropologismul pune temei în *ceva ce exista demult*, dar nu exprimat la nivel de ideologie, şi anume: semnificările şi analogiile la care accede omul în cunoaştere ca „ordinea sălbatică"[Lévi-Strauss]; apoi, *mitul*[16] ca obiect al antropologiei structurale] sau în ordinea percepută prin taxinomii, simboluri şi analogii (pre)moderne [Foucault; Noica], înspre o *„semioză hermetică"*[Eco].

Tehnic gândind, *simbolul semiologic* se prezintă ca semn caracterizat de *atomism* (fiecare semn semnifică individual, pe cont propriu), de *substanţialism* (semnificaţia are ca substanţă conţinutul său, conceptul, reprezentarea) şi de *istorism* (semnul funcţionează ca un acumulator istoric de semnificaţii, eliberarea sensului fiind un proces de interpretare). O dată cu anunţarea perspectivei asupra limbajului ca eveniment, document de cultură de către tematizarea *comunicării*, *atomismul* este schimbat cu *integralismul* [Coşeriu], care vehiculează interpretarea semnificării semnului doar determinat de existenţa sistemului semnificant, înţelegându-se procesarea de semnificanţă; *raţionalismul* (sau *cartezianismul)* prin care semnificaţia, produs al diferenţelor, al opoziţiilor, va înlocui *substanţialismul*, iar *istorismul* (diacronism) va ceda locul *descriptivismului* (sau *sincronismului)*, prin care se pledează pentru conservarea semnificaţiei iniţiale. Acesta fa fi cadrul investirii în drepturi a noii tematizări **[IV]** ce va avea ca duct *Lumea ca intertext*!

[Paranteză tehnică]. Considerăm că trilema ontică– *lucru*(1), *idee*(2), *semn*(3)– se continuă în contemporaneitate cu: *obiect-avatar al conştiinţei*(4), *obiect estetic* (ontos cucerit de *actele de limbaj*) sau cum „respiră" în opera stănescului: *„limbajul ca obiect"*(5) şi, respectiv, *obiect - praxiologic (praxis)* ca *joc al actelor de limbaj*(6), propunând conceptele ontice de: *intertext* (4a) prin discursul modern, *metalimbaj* (5a) prin discursul neo-modern şi *hipertext* (6a) la nivelul discursului postmodern. Dar să observă derularea „evenimentelor" ontice consumată simultan cu *hermeneutica eului*!

[Revenire ...]. Fiecare din aceste concepte ontice are în vedere un anume duct al instanţei interpretative, iar, simultan cu acest duct, reţine atenţia *natura logosului*, în relaţie cu lumea, cu textul sau cu alteritatea: o varietate a logosului de la aspectul semantic până la un logos universal!

[IV] De ce susținem ca cerința actuală *universalizarea limbajului*? În modernism, pe lângă *intertextualitate*, la nivelul limbajului se observă fenomenul inserției neobosite a *actelor de limbaj* cu specific stilistic cu rol în definirea stilurilor funcționale. Prin intertextulaitate, se consemnează ***tematizarea pragmatică***. Acțiunea agresivă a *retoricului specializat* pe „tip de limbaj" se continuă şi în contemporaneitate, fapt argumentat, spre exemplu, prin desprinderea, din sistemul stilistic al idiomului (de obicei, limba națională) sau a variantelor care nutresc spre (auto)definire în impunerea lor ca stil funcțional. Insistându-se pe *competența expresivă* a limbajului specializat, acțiune dublată de factorii socio-culturali, perspectiva limbajului ar fi sumbră. S-ar pierde din vedere *competența elocuțională*. Or, în salvarea cuvântului, ca imanență a antropos-ului, se ține cont de anume competențe lingvistive: *elocuțională, idiomatică, expresivă* [Coşeriu]. Specializarea actelor de limbaj pe domeniu de activitate umană ar umbri comunicarea şi, indirect, limbajul ar prezenta o intersubiectivitate ... restrictivă, paradox care ar duce la izolarea iminentă a vorbitorilor. Natura intersubiectivă a limbajului are ca repere filosofia anticilor şi intenționalitatea [cf Husserl] din analiza psihologică ca raportare a transcendentalității la obiect, stil ce impune revenirea la percepție (intuiție şi reprezentări) spre a ajunge la organizarea subiectivă a obiectelor (Lumea, realul) – demers intențional presupus de mişcarea genezei, particularitate gândită ca structură psihologică a conştiinței activă la nivelul acestei tematizări ce reține prin raportul *obiect – conştiință,* în general.

[V] Prin urmare, susținem că, în neo-modernism, omul trăieşte consecințele unei angoase a prizonieratului într-un limbaj specializat profesiei, şi anume: izolarea de Celălalt, dificultatea comunicării cu Altul, incertitudinea identitară (*cine este*?) prin pierderea ductului cu alter ego-urile. Putem aprecia că se validează o nouă dimensiune a limbajului: ***estetizarea***, care se impune ca *tematizare*.

[VI] Omul îşi poate salva libertatea doar gândind un mod de spargere a codului sau *grilei retorice specializate* prin *deconstructivism*: *„procedeu ce trebuie să demoleze eşafodajul ontologic"* [17], mijloc clădit de filosofie prin *centrarea rațiunii pe subiect*. Analizând textele predecesorilor (Saussure, Husserl Rousseau), J.Derrida sporeşte *primatul retoricii* asupra logicii: *„primatul semnificației față de semn, al vocii față de scriitură*". Deconstrucția, altfel spus, semnifică ruptura cu tradiția anticilor. În conceptul de structură s-a produs „evenimentul" ce are *„forma exterioară a unei rupturi şi a unei redublări"*[18]. Structural, centrul este gândit ca *un afară şi un înăuntru sieşi, un dincolo şi un „încoace" al centrului*! Structura realului, în măsura în care există, nu mai este raportată la un centru, fiindcă acesta se poate afla oriunde: centrul constă într-o serie de substituiri de centre prinse într-o istorie sau „evenimente" ale sensului, astfel încât: *„Conceptul de structură trebuie gândit ca [...] o înlănțuire de determinări ale centrului. Centrul primeşte, succesiv şi într-un mod reglat, forme şi denumiri diferite"* [18]. Formele, denumirile de centre nu sunt decât *metafore şi metonimii* constituite în subiecte de interes pentru istoria metafizicii şi filosofiile occidentale[apud Derrida]. Centrul se dezice de ... centru: *„Conceptul de structură centrată este, într-adevăr, conceptul unui joc întemeiat, constituit pe baza unei imobilități fondatoare şi a unei certitudini liniştitoare care, ea însăşi, se sustrage jocului. Pe baza acestei certitudini, angoasa poate fi stăpânită."*[19]

Mai reținem că forma matricială a structurii constă în *„determinarea ființei ca prezență, în toate sensurile acestui cuvânt"* [18], paradigmă stilistică *sui generis* în care se

înscrie şi opera poetică şi eseistică a lui Nichita Stănescu. Într-adevăr ne aflăm într-o ipostază inedită a modernității: *postmodernitatea* sau*„modernitate târzie”*[Vattimo], *„ontologie a declinului”,* sintagmă acceptată doar în contextul deconstrucției ca avertisment asupra unei iminente „declinări” ontice ca re-aşezare, re-definire, şi nu pierdere, cădere.

Vom numi această de-a şasea ***tematizare****: **praxis*** - ca adnotare la adevărul conceptelor *„praxis cotidian intramundan”* şi *„text universal”* ale lui Derrida: *logos universal* ! Apreciem că *deconstructivismul* este vizibil doar în opoziție cu *estetismul*, lucru ştiut de altminteri: nimic nu ar demara, darmite să existe, să se impună ca prezență activă, dacă nu ar fi pus în balans, în contradicție cu o altă existență de natură identică. Dintotdeauna în numirea realului a acționat *principiul dihotomic*: ca existență, ceva neagă altceva, ceva se construieşte pe altceva-ul deja existent. În momentul în care unul dintre reclamații iminenți în ecuația dialectică a existenței sucombă, celălalt termen devine static, inert, scalar, monoton, trăindu-şi agonia sfârşitului. Dihotomia acționează *simultaneitatea* ca principiu revelator al existenței. Principiul simultaneității este invocat în toate textele stănescului, fie discurs liric, fie discurs eseistic. Observăm că tematizările filosofice au în vedere atât geneza, cât şi structura sensului!

3. Text & Lume. În **artă**, *comunicarea,* simultan petrecută cu discursul modern al cunoaşterii construit pe dialectica *sacru – profan*, prin *vocile imaginarului,* reclamă în special *inteligibilul* (universalii semantice ce subscriu unui imaginar poetic, precum: *rațional – irațional, intelectual – afectiv, logic – prelogic*, toate reduse la un *ludic ... al actelor de limbaj*). Capcana inteligibilului a constat în excluderea din grila identitară a omului primitiv, arhaic, al maladivului [cf Freud] aflat în ipostaza bolnavului psihic, al naivului, recunoscut şi în femeie sau copil. Acelaşi principiu competitiv (concurența cu natura, *mimesis*-ul aristotelian) a funcționat la anticii greci prin excluderea barbarilor, la creştinii ce-i ignorau pe păgâni, iar contemporaneitatea concurează cu *semnificativul*, expresia nobilă a raționalului, de unde interesul pentru un asiduu proces de semnificanță şi comunicare. Raționalul, exerciții ce trimit la cartezianism, raționamente, gândire abstractă, discursivitate generatoare de semnificanță prin inferențe, se impune ca mecanism agreat, în special, de eseu, atât la nivelul compoziției, cât şi al conținutului, propunându-i o anume *etică* – ordine a spiritului, spre o igienă a minții! De fapt, *eticul* este principiul recunoscut în istoria omenirii (filosofie, artă, cultură) ca spirit ordonator într-o posibilă maieutică despre *„existente”*, numite fie *lucru, idee* sau *semn*, fie *obiect*, fără de care nu s-ar vorbi despre *óntos* sau *„existând”*.

Aşadar, la nivelul tematizării actuale comunicaționale, se remarcă mutația prin care Lumea este dată, oferită prin comunicare, lucrul nemaifiind decât un semn între semne, de natură *„meta-”*! Astfel Lumea va fi o *metaviziune*: *O viziune a viziunii, Respirări, Rem* sau *meta-lume* manifestându-se prin *meta-text*! Primordialitatea semnului se validează prin raportul de necesitate între Lume şi Limbă: R-TEXT, concept cu care operează lingvistica textuală asupra sensului (şi a celui poetic)! *„Logos-ul lumii noastre este inteligibilitatea semnificantă, întemeiată de limbă, de existența sistemelor semnificante. El se întemeiază pe codaj-decodaj, metaforă-metonimie, analogii arhetipale şi diferențe pertinente şi totul este dat în simultaneitate. Se neagă astfel ontologia profunzimii şi originii, tot aşa cum criticismul kantian negase mai vechea ontologie a transcendenței”.* [19] Simultaneitatea „petrecerii” sau transgresarea antinomiilor ontice – *esență vs aparență, exterior vs interior,*

calităţi primare vs secundare, profunzime vs suprafaţă, original vs copie – desfiinţează modelul *fabulei*, al eposului anunţat de Nietzche în favoarea unui proces de semnificare: *textura*; suprafaţa semnificantă, care argumentează că **Textul este Lumea**, spaţiul valoric (în sens axiologic) se asociază unei intensificări temporale spre a redefini, spre a umple cu semnificanţă matricea stilistică a operei de artă: la Nichita Stănescu, totul se petrece în numele poeziei!

Cât despre *mimesis, catharsis şi mithos,* ca surse mereologice (maieutica), acestea rămân pe poziţii şi în postmodernitate - *„Hai să îngrozim natura!”*[Stănescu] e strigătul cu care poetul asaltează *realul*. Textul (poetic, eseistic) este o meta-lume ... o „răzgândire” asupra ontosului [cf Stănescu]! Şi este dintodeauna literatură (discurs literar). În opinia lui Habermas, textul filosofic fiinţează la nivelul unui discurs literar, căci dispare diferenţa de gen (de domeniu, de disciplină). Orice text, indiferent de raţiuni, poate fi inserat în discursul literar. Chiar Nichita Stănescu sublinia că adevărata comunicare este literară: *„Vorbirea este şi sensul literaturii”*(s.n.)[20]

Ipostaziind, sensul total al discursului literar, Derrida vorbea de *„textul universal”,* accentuând primatul retoricii prin calităţile stilistice ale textului (faţă de logică, prin care, conform unui sistem de reguli, doar anumite texte argumentative pot fi analizate). Astfel: *„Ne rămâne doar scriitura, care se scrie pe sine, ca mediu în care fiecare text este întreţesut cu toate celelalte. Fiecare text în parte, fiecare gen particular şi-a pierdut deja autonomia, înainte de a ajunge să se manifeste, în favoarea unui context care înghite totul şi a unui proces incontrolabil de producere spontană de text.”* [21] Or, ce altceva este expresia *hemografiei* stănesciene? *„Te scrii pe tine pe dinlăuntrul sufletului tău mai întâi, ca să poţi mai la urmă să scrii pe dinafară sufletele altora*..."[Stănescu, *Hemografia*] Dar *hemolexia*? *„Eu nu sunt altceva / decât o pată de sânge /care vorbeşte!”* [Stănescu, *Autoportret*]

Că literatura este o „activitate” nu e doar un adevăr evident, ci este mai cu seamă condiţia-i de existenţă. Citatele stănesciene de mai sus sunt varietăţi de metadiscurs ce percep activitatea scriitoricească, comunicarea literară ca pe un proces dinamic.

Critica, teoria şi practica analizei literare vehiculează o diversitate de termeni pentru „activitate”, precum: producere, productivitate, semioză, semnificanţă, generare textuală. Activitatea este prezentă atât în spaţiul *poiein*-ului ca „facere” a obiectului literar, cât şi în spaţiul receptării, în care textul este refăcut prin actul (re)lecturii. Referindu-se la „activitatea” ... poeticească, N. Stănescu vorbeşte despre *fenomenele pre-poetic şi pre-etic, acte ale comunicării poetice, hemografia, hemolexia* fiind variante la o meta-scriere!

Note:

1. Ricœur, P., *Metafora vie*, Univers, Bucureşti, 1984, p. 342
2. Ricoeur, *Metafora vie*, Univers, Bucureşti, 1984, p. 336
3. Vlad, C., *Textul aisberg*, Casa Cărţii de Ştiinţă, Cluj-Napoca, 2000, p. 45
4. Coşeriu, E. , *Lecţii de lingvistică generală*, ARCC, Chişinău, 2000, pp. 233-249
5. Ricœur, P., *Metafora vie*, Univers, Bucureşti, 1984, p. 339
6. Vlad, C., *Textul aisberg*, Casa Cărţii de Ştiinţă, Cluj-Napoca, 2000, p. 46
7. Aristotel, *Metafizica,* IRI, Bucureşti, 1999, cap. A 981 a
8. Ricœur, P., *Metafora vie*, Univers, Bucureşti, 1984, p. 340
9. Prin context acceptăm cadrul descriptiv propus spre definirea raportului ***context*** vs ***circumstanţă*** de către Umberto Eco: *„contextul se referă la o serie de posibile texte ideale”*

față de circumstanța definită ca *„o situație externă în care poate să apară o expresie împreună cu contextul său.”* [Eco, 1996: 307]

10. Sacrul ca hierofanie şi / sau cratofanie, cu prelungirile continuate în simbolul *religios* şi *mit* (hierofania), respectiv în *gândire magică* şi *ritual* (cratofania), gestionează „polaritatea primă a cuvântului şi gestului, a demersului şi a discursului, precum şi ridicarea gestului operațional la nivelul semnificării cuvântului.” [Codoban, 2001: 9]
11. Codoban, A., *Semn şi interpretare...*, Dacia, Cluj-Napoca, 2001, p. 7
12. Apud Codoban, A., *Semn şi interpretare...,* Dacia, Cluj-Napoca, 2001, pp. 18-19
13. Fără ajutorul semnelor, noi am fi incapabili să distingem în mod clar şi constant două idei.” [Saussure, 1998 : 155]
14. Saussure, F., *Curs de lingvistică generală*, Polirom, Iaşi, 1998, p. 168
15. Peirce, Ch. S. , *Semnificație şi acțiune,* Humanitas, Bucureşti, 1990: 5.399 / 5.33
16. Codurile mito-logic şi mito-morf discutate de Levi-Strauss au fost de interes şi pentru Derrida, care, în desemnarea scriiturii, va apela la contextul mitopoetic
17. Habermas, J., *Discursul filosofic al modernității...,* All, Bucureşti, 2000, p. 186
18. Derrida, J., *Scriitura şi diferența,* Univers, Bucureşti, 1998, pp. 375-376
19. Codoban, A., *Semn şi interpretare...*, Dacia, Cluj-Napoca, 2001. pp. 15-16
20. Stănescu, N., *Fiziologia poeziei*, Eminescu, Bucureşti, 1990, p. 20
21. Derrida, apud Habermas, J., *Discursul filosofic...,* All, Bucureşti, 2000, p. 187

Bibliografie

Aristotel, *Metafizica,* trad. Ştefan Bezdechi, IRI, Bucureşti, 1999

Ricœur, P., *Metafora vie*, trad. şi cuvânt înainte: Irina Mavrodin, Univers, Buc., 1984

Coşeriu, E., *Lecții de lingvistică generală*, ARCC, Chişinău, 2000

Codoban, A., *Semn şi interpretare. O introducere postmodernă în semiologie şi hermeneutică,* Dacia, Cluj-Napoca, 2001

Derrida, J., *Scriitura şi diferența,* trad. Bogdan Ghiu, Dtru Țepeneag, Univers, Bucureşti, 1998

(De) Saussure, F., *Curs de lingvistică generală*, trad. Irina Izverna Tarabac, Polirom, Iaşi, 1998

Eco, U., *Limitele interpretării*, trad. Ștefania Mincu. Daniela Bucşă, Pontica, Constanța, 1996

Peirce, Ch. S., *Semnificație şi acțiune,* prefața: Andrei Marga, trad. Delia Marga, Humanitas, Bucureşti, 1990

Habermas, J., *Discursul filosofic al modernității (12 prelegeri),* studiu introductiv: Andrei Marga, trad. Gilbert Lepădatu, Ionel Zamfir, Marius Stan, Ed. All, Bucureşti, 2000

Vlad, C., *Textul aisberg*, Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2000

IDENTITATE ROMÂNEASCĂ ÎN PROZELE LUI ION DRUȚĂ

Mihaela COJOCARU
Universitatea „*Petrol-Gaze*" din Ploieşti

Résume *: Les écrivains de la Moldavie ont contribué d'une manière décissive à l'inauguration du roman dans la littérature roumaine. Dimitrie Cantemir est le premier romancier qui nous a laissé un manuscrit, rédigé en 1704, avec le titre* ***l'Histoire Hiéroglyphique****, en évoquant les aventures de sa jeunesse, à l'aide d'une vaste allégorie, où les masques animalières couvrent les péchés moraux de ses contemporains. Deux siècles après, un autre écrivain né en Béssarabie, région occupée par l'Empire Russe depuis 1812, compose un roman fleuve en huit volumes,* ***Autour de la Révolution*** *(****În preajma revolutiei****), où le protagoniste, Vania Răutu, connaît les expériences de la déportation sibérienne. Le modèle narratif appliqué par Constantin Stere est influencé tant par les oeuvres de Lev Tolstoi, tant par Romain Rolland, son romancier préféré. Vania Răutu, alter ego du narrateur, reflète dans des lumières roumaines, la passion d'agir et de vivre de Jean Cristophe. En 1970, Ion Druță, un écrivain né dans le même village avec C. Stere, éduqué cette fois dans l'Union Soviétique, rédige plusieurs romans (****Le Clocher****,* ***Le Fardeau de notre bonté****,* ***L'Eglise Blanche****) inspirés de la vie des habitants de sa province natale, de l'histoire médiévale et des paysages dominés par les fleuves Prout et Dnistr. En conclusion, les récits des écrivains roumains, nés et éduqués dans la Moldavie occupée par la Russie impériale ou soviètique, ont été influencés par l'esthétique du roman moderne russe, en illustrant, en même temps, les traits caractéristiques de notre prose traditionnelle. Leurs oeuvres ont le rôle de médiateur entre les formes narratives orientales et celles occidentales, surtout françaises.*
Mots-clés: *allégorie, esthétique du roman, modèle narratif*

Romanul românesc se află sub zodia povestirii grație autorilor născuți pe malurile Prutului şi ale Nistrului, al căror har izvorăşte atât din înfrățirea neamului lor cu natura şi istoria, cât şi din experiențele proprii de viață. Literatura noastră medievală datorează *Istoria ieroglifică*, prima scriere de largă respirație narativă, tinereții învolburate şi pasionate a lui Dimitrie Cantemir. Manuscrisul redactat în româneşte la începutul secolului al XVIII-lea, 1704, a fost descoperit şi publicat peste aproape două secole, receptarea lui critică desăvârşindu-se abia în a doua jumătate a secolului XX, iar cunoaşterea de către publicul larg numai după ce, în ultimele decenii, el a fost publicat în variante accesibile. Un alt autor al cărui destin este împletit cu al Basarabiei de la sfârşitul secolului al XIX-lea şi începutul celui de-al XX-lea este Constantin Stere, om politic pasionat, luptător neobosit pentru interesele românilor. Proza noastră îi datorează unul dintre cele mai reprezentative romane fluviu din epoca modernă, reeditat după 1991, la mai bine de jumătate de secol de la prima ediție, aşteptându-şi încă cititorii şi evaluarea critică. În anii totalitarismului sovietic, instaurat în Moldova de peste Prut după cel de-al Doilea Război Mondial, Ion Druță se remarcă între literații din Chişinău nu numai prin calitățile narațiunilor sale cât şi prin destinul sinuos al receptării operei. Repudiat de autoritățile culturale ale provinciei natale, el se autoexilează la Moscova, asemenea lui D. Cantemir, înaintaşul fascinat de curtea strălucitoare şi cosmopolită a lui Petru I. Valoarea operei lui este recunoscută de către români abia după 1990, o dată cu prăbuşirea URSS, în pofida atitudinii politice confuze[1],

scriitorul autoproclamându-se moldovean, nicidecum român. Cei trei romancieri, a căror operă a cunoscut o receptare târzie de către români, s-au implicat şi în politică, eşecurile şi dezamăgirile personale neafectându-le mesajul artistic.

Autorul *Istoriei ieroglifice* avea rădăcinile pe linie paternă într-o localitate aşezată pe malurile Prutului, Fălciu, situată în extremitatea sud-estică a judeţului Vaslui din zilele noastre. Ajuns în preajma lui Petru I şi integrat în aristocraţia acestui ţar reformator, Dimitrie Cantemir (1673-1723) îşi ţese o biografie fantezistă cu strămoşi aleşi din Asia lui Timur Lenk, omiţând faptul că pasiunea pentru carte şi literatură i-a fost sădită în suflet şi minte în timpul copilăriei petrecute în Moldova natală. Poate că este un semn al destinului faptul că îi datorâm acestui savant moldovean prima ficţiune narativă, un roman politic alegoric şi polemic, cu măşti animaliere descoperind caracterele, viciile şi păcatele neamului său. Cea mai nobilă mască a romanului, a Inorogului, şi-o atribuie sieşi, tânărul şi pătimaşul fiu de domn ignorându-şi nu numai râvna de a descifra secretele lumii trecute, prezente şi viitoare, ci şi ambiţia de a se înălţa în vârful aristocraţiei locale, idealuri contrastante cu albul imaculat al acestui animal mitologic.

Constantin Stere (1865-1936), născut în câmpia Sorocii, în Cerepcău-Horodiştea, este feciorul unei familii de boieri moldoveni a cărui educaţie germano-rusă a fost marcată de administraţia ţaristă, prezentă în Basarabia din anul 1812. El creează la vârsta maturităţii depline, în finalul unei vieţi aventuroase, un roman fluviu în opt volume, ce resuscitează viaţa unui erou imaginar, Vania Răutu, personaj simbolic precum Inorogul cantemirian, împătimit de idealuri umanitare şi luptător justiţiar pentru cauza năpăstuiţilor şi obidiţilor lumii. *În preajma revoluţiei*, publicat într-o epocă de efervescenţă a romanului românesc modern, între anii 1931-1936, deschide o nouă direcţie, în concurenţă cu cele deja consacrate: realismul naturalist şi psihologic al lui Liviu Rebreanu, proustianismul şi gidismul Hortensiei Papadat Bengescu şi al lui Camil Petrescu, realismul magic al lui Mihail Sadoveanu, ortodoxismul liric al lui Gala Galaction etc. Cu o formaţie intelectuală nihilistă, narodnicistă şi umanitaristă, admirator al lui Romain Rolland[2], C. Stere atribuie protagonistului Vania Răutu propria experienţă de viaţă. Inorogul lui Cantemir, exilat în vârful munţilor din cauza invidiei unor prieteni trădători, *hameleoni*, renaşte după două secole şi jumătate în imaginea adolescentului basarabean, deportat de autorităţile ţariste în Siberia, din dorinţa de a-l transforma într-un model existenţial, de neurmat de ceilalţi colegi de generaţie. Numai că deportarea, nedreptăţile, pericolele extreme suportate cu răbdare şi speranţă, adaptarea la clima neprietenoasă de la Polul Nord, lipsa de omenie a unora dintre deţinuţii de drept comun, reduşi la starea de animalitate, îi luminează lui Vania Răutu calea de urmat în viaţă şi îi dau puterea să înfrunte şi să-şi depăşească frica, devenind un om politic pragmatic, devotat cauzei românităţii. Anii cumpliţii ai deportării s-au transformat în cunoaştere, meditaţie şi regăsire de sine: „Adesea m-am întrebat ce mă leagă de moldovenii mei din Năpădeni. Acum cred că mi-am dat seama. Eu nu pot spune *noi* decât gândindu-mă la ei. Secole de viaţă obştească, un şir nesfârşit de generaţii care au trăit sub aceleaşi urgii şi cu aceleaşi aspiraţii au creat un suflet colectiv din care nu mă pot desprinde. Şi eu mă simt legat printr-un fir indestructibil de colţişorul acela al Basarabiei, în pâlnia Năpădenilor, un sat de răzeşi moldoveni, printre care au trăi şi au murit generaţii de Răuţeşti până în negura vremilor”[3]. Dacă cei care l-au deportat pe Vania în golful îngheţat al fluviului Obi ar fi ştiut că el va supravieţui climei, că suferinţa fizică şi morală îl va îndârji astfel încât, revenit din

închisoare, va contribui la eliberarea Basarabiei de sub ocupația rusească şi la Unirea ei cu România în anul 1918, cu siguranță că ar fi adoptat o altă tactică de domolire a entuziasmelor lui juvenile, umnitariste şi socialiste. Ei, fie că l-ar fi sprijinit să-şi continue studiile la vreuna dintre instituțiile de învățământ prestigioase ale Rusiei, integrându-l în aristocrația intelectuală a timpului şi transformându-l într-un susținător al prezenței ruseşti în ținuturile nistrene ca în cazul lui D. Cantemir, fie că l-ar fi ademenit cu iluzorii recunoaşteri literare, la nivel unional, trezindu-i regrete nostalgice după fosta URSS, ca în cazul lui Ion Druță.

La aproape jumătate de secol distanță de la publicarea primelor volume ale romanului fluviu al lui C. Stere, în Moldova de dincolo de Prut, recolonizată de URSS după al Doilea Război Mondial, se afirmă un alt prozator talentat. Născut, întâmplător, pe aceleaşi meleaguri ca şi C. Stere, în satul Horodişte din câmpia Sorocii, I. Druță aparține unei familii de țărani, aristocrația locală fiind decimată de administrația țaristă încă de la începutul secolului XX. Destinul feciorului unui *zugrav de biserici*, cum se defineşte romancierul, a fost presărat de accidente mai puțin spectaculoase ca ale celor doi înaintaşi. Şi el ajunge să fie expulzat din Basarabia natală, nu atât din cauza opoziției față de administrația străină, cât din cauza prietenilor *hameleoni*. În Moscova vieţuiau la acea vreme scriitori din celelalte republici ale URSS, cu al căror talent şi cu ale căror opere a intrat şi povestitorul basarabean într-o competiție stimulatoare. El descoperă aici că secretul unei capodopere se află în inspirația din viața proprie şi din istoria neamului din care face parte, aşa că prozele din epoca moscovită descriu spațiile nistrene cu ondulările lor mioritice, istoria medievală străjuită de domnia lui Ştefan cel Mare, locuitorii tradiționali, umili, înfrățiți cu natura şi statornici în credința lor strămoşească. În *Clopotnița*, prima creație apreciată de critică, tânărul istoric Horia Holban descoperă în monotonia vieții din satul Căpriana secretul hrisovului întocmit încă din vremea lui Ştefan cel Mare, ctitorul mănăstirii înălțate cu cinci veacuri în urmă pe acele locuri. Manuscrisul îi oferă protagonistului nu numai şansa de a accede la un titlu doctoral, ci şi o legătură sufletească puternică cu locuitorii din Căpriana. În *Povara bunătății noastre*, chiar dacă prin intermediul protagonistului Onache Cărăbuş romancierul îşi manifestă rezerva față de loialitatea românilor, invocând teza separatismului regional, el ilustrează marile teme, specifice, ale literaturii noastre moderne: omul înfrățit cu natura, omenia şi ospitalitatea tradițională a basarabenilor, resemnarea lor în fața nedreptăților istoriei, respectul familiei şi al comunității natale etc. Ciutura şi oamenii aşezați între marginile ei au suportat cu răbdare teroarea istoriei şi calamitățile naturale, fiind sprijiniți numai de fluviul Nistru: „Ciutura este un sat destul de măricel, dar [...] nici prea-prea, nici foarte-foarte [...]. Lut şi lemn, cât vrei, dar nevoia cea mare a ciuturenilor erau locurile de casă pentru că satul înghesuit la încheietura celor două dealuri, se ajungea streaşină cu streaşină", fiind alcătuit din „două sute de acoperişuri din paie şi stuf, înghesuite într-o văgăună" [4]. Duhul fluviului îşi face apariția în momentele de cumpănă ale existenței ciuturenilor sub forma unei cățele roşcovane ce îi ajută să supraviețuiască. Când răul îşi are izvorul în ideologiile absurde puse în practică de misionari zeloşi, din afara comunității, localnicii aşteaptă răbdători ca istoria să-şi schimbe direcția, eliberându-i din situația absurdă, adusă din Asia.

Onache Cărăbuş, protagonistul narațiunii, are multe trăsături care îl apropie de cel mai reprezentativ personaj țăran din literatura noastră contemporană: Ilie Moromete.

Asemenea lui Marin Preda, romancierul basarabean recunoaşte că protagonistul romanului *Povara bunătăţii noastre* este inspirat de amintirea propriului tată[5]. Criticii de la Chişinău au recunoscut în acest personaj prototipul ţăranului moldovean, care a „rezistat şi a dus torţa neamului de secole, un moştenitor al focului din vatră ce salvează neamul de noapte, de întuneric, de dispariţie”[6]. Şi în romanul lui Druţă timpul devorează energiile omeneşti, ca şi în *Morometii* scriitorului muntean. Dacă în naraţiunea lui Marin Preda conflictul acoperă în esenţă o jumătate de an agricol, de la arat la seceriş şi la vânzarea recoltei la munte, naraţiunea scriitorului basarabean rememorează succint evenimentele dramatice ale secolului XX: Primul Război Mondial, epoca interbelică, cel de-al Doilea Război Mondial, epoca postbelică. Timpul tensionează viaţa eroilor: dacă în epoca interbelică prietenia dintre români este un semn de normalitate şi umanitate, războiul o destramă, instalând distanţe sufleteşti, aparent ireconciliabile, premergătoare ale deşirării româno-române, susţinute în surdină de puterea străină din RSS Moldovenească. Eşecul guvernării legionare în satul românesc de la sfârşitul epocii interbelice, evocat în *Delirul* lui Marin Preda, este similar cu cel al administraţiei româneşti în Basarabia, în cele două decenii ale secolului XX de existenţă comună. Pentru a ilustra lipsa de solidaritare a românilor, prezenţi în Ciutura în epoca interbelică, faţă de comunitatea tradiţională, I. Druţă enumeră dezamăgirile lui Onache provocate de prietenul din copilărie, Haralambie, un consătean din familia *hameleonilor* cantemirieni, rob al interesul personal, lipsit de omenie şi bună-cuviinţă.

M. Preda şi I. Druţă nu polemizează cu strâmbătăţile politice ale vremurilor evocate, atribuind personajelor principale o înţelepciune mitică. Pentru Onache Cărăbuş pământul are un rost existenţial, cosmic: „fiinţa lui răsărise din socoteala zilelor de muncă şi hodină rânduite cu sute de ani în urmă: după şase zile de muncă, una de hodină, iar şase de muncă şi iar una de hodină. Altfel viaţa nu avea rost”[7]. Asemenea lui Ilie Moromete în poiana lui Iocan, Onache este considerat un înţelept, ieşind seara cu *un sac de pataranii*: „Sară de sară, o săptămână încheiată băieţii din Ciutura stăteau în jurul lui Onache şi se împărtăşeau din voia lui bună [...]. Părinţii flăcăilor ce-şi petreceau serile la Onache găseau multă înţelepciune în vorbele spuse de Cărăbuş”[8]. Limbajul lui, înţesat de anecdote morale, devine o enigmă pentru neiniţiaţi. Astfel, ginerele său, Mircea Moraru, întâlnindu-l îmbrăcat în straie de sărbătoare, îl întreabă dacă merge la vreo nuntă. Socrul îi răspunde cu tâlc: „De sărbătoare n-am să-ţi spun, că nu ţin sărbătorile, şi nici de nunţi n-am prea auzit, dar m-am dres şi ghilosit, că iaca n-ai să crezi, dar nevoia te face”[9]. Ciutura îi reproşează lui Onache libertatea de exprimare: „prea era el rău de gură Onache acela, prea era arţăgos [...]. Marea lui plăcere era să tot arunce săgeţi otrăvite din vârful dealului în vale spre sat. Ciutura ba se supăra, ba nu-l mai ia în seamă [...]. Onache face ce face şi caută să pişte satul tocma unde-l doare mai tare”[10].

În *Biserica albă*, o naraţiune din anul 1983, acţiunea se derulează după cedarea Bucovinei familiei de Habsburg, în anul 1775. Romanul împleteşte trei fire narative. Planul politic evocă figura ţarinei Ecaterina cea Mare şi războaiele ruso-otomane pentru extinderea imperiului până la Marea Neagră şi Peninsula Balcanică, conduse de generalul Potiomkin. Un al doilea plan narativ, creştin-isihast, este închinat sfântului Paisie Velicikovschi, refugiat de la mănăstirea Dragomirna, din Bucovina ocupată de Imperiul Austriac, la mănăstirea Neamţ. Un al treilea plan este dedicat basarabenilor, năpăstuiţi de poftele păcătoasei Ţarine şi de ambiţiile militare ale favoritului ei. În acest ultim fir narativ,

romancierul ilustrează frumusețea morală a localnicilor, credința ce le dă forța de a ctitori biserici, în pofida resurselor minime şi a unor obstacole uriaşe. Eroina principală este o tânără, a cărei credință întărită şi de învățăturile sfântului Paisie Velicovschi, renaşte speranța consătenilor. Schimbarea sufletească a ocolinenilor se reflectă şi în noul toponim al localității lor, Biserica Albă, grație ctitoriei zidite cu trudă şi încredere, devenită un reper de spiritualitate ortodoxă în Basarabia. Satul de pe malurile înalte ale Nisrului, prin forța credinței Ecaterinei celei Mici supraviețuişte poftelor ruinătoare ale victorioşilor efemeri ai istoriei, urmele tragice ale colonizării țariste fiind estompate de mândria localnicilor de a-şi fi înălțat pe malul Nistrului o biserică albă, culoare ce semnifică propriul destin: „Apele lui se tot perindă, de parcă sufletul noastru nu s-ar fi înfruptat din taina cuvântului, şi mâna n-ar fi cunoscut bucuria celor înfăptuite. Nistrule, bătrânule,/ Ce mai faci, străinule?/ Ce tot râzi. păgânule? / Ce tot plângi, creştinule?. O fi având ceva magic, o fi având ceva sfânt în adâncurile unde nici soarele nu răzbate, acolo unde se înfiripă şi creşte şi se coace eternul alb al neprihănirii, culoarea destinelor noastre, culoarea veşniciei: Nistrule cu apă lină, / Apă dulce, apă sfântă [...]”[11].

După mai multe secole de literatură românească, albul inorogului cantemirian îşi găseşte o nouă semnificație. În timpul regimului politic al sovietelor, secularizat şi desacralizat, al cărui ateism doctrinar interzicea oamenilor dreptul la credință şi confesiune religioasă, un romancier de dincolo de Prut aşază la temelia artei lui convingerea că albul este semnul mântuirii sufleteşti a conaționalilor aflați *sub vremi*, chiar dacă ei sunt înstrăinați de limba maternă şi de tradițiile străvechi.

Bibliografie

Cantemir Dimitrie, *Istoria ieroglifică*, Editura Junimea, Iaşi, 1988
Cimpoi, Mihai, *O istorie deschisă a literaturii române din Basarabia*, Editura Arc, Chişinău, 1996
Druță, Ion, *Scrieri*, 4 volume, Editura Literatura artistică, Chişinău, 1989
Stere, Constantin, *În preajma revoluției*, 3 volume, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1991
XXX, *Dicționarul cronologic al romanului românesc, de la origini până la 1989*, Editura Academiei Române, 2004

---

[1] Rezervele lui Ion Druță față de statul român au fără îndoială explicații istorice şi personale. Ele aduc în atenție un alt prozator, pe transilvăneanul Ioan Slavici, care în anul 1918 a negat necesitatea Unirii tuturor românilor. Experiența de viață din Regat, precum şi propriile idealuri politice, utopice, ce prefigurau o federație transilvăneană ce ar fi asigurat armonia dintre diversele etnii şi confesiuni, l-au făcut să rostească celebra frază antiunionistă: „N-au românii de dincolo ce să învețe de la frații lor de aici, şi să-i ferească Dumnezeu să nu ajungă în starea în care se află azi aceştia”.

[2] Romain Rolland, 1866-1944, este consacrat ca romancier mondial în anul 1916, când i se decernează premiul Nobel pentru literatură. Principalele sale creații sunt două *bildungsromane*: *Jean-Cristophe* (1904-1912) şi *Inimă Vrăjită* (*Âme enchanté*), 1922-1933. Pentru Romain Rolland rostul artei *nu este visul, ci viața*. El îndemna artiştii să trăiască viața vremii în care există, chiar dacă ea este zgomotoasă şi tulbure: *trebuie să dai şi să primeşti întruna, să dai, să dai mereu şi să primeşti*.

[3] Constantin Stere*, În preajma revoluției*, Volumul IV, *Hotarul*, Partea III *Tania*, cap. XV *Tobolsc*, ediția îngrijită de Zigu Ornea, volumul II, Editura Cartea Românească, 1991, p. 201

[4] Ion Druță, *Povara bunătății noastre*, în ediția de *Scrieri*, volumul II, Editura Literatura artistică, Chişinău, 1989, p. 19-20

[5] Ion Druță, *Ora jertfirii noastre*, Chișinău, 1998: „Mă voi referi la răposatul meu părinte Pantelimon Druță, pe care l-am ştiut mai bine. L-am studiat destul în *Povara bunătății noastre*, dar, ca orice om, mai rămâne o enigmă".
[6] A. Hropotinski, *Problema vieții şi a creației*, Chișinău, 1998
[7] Ion Druță, *Povara bunătății noastre*, ed. cit. 357
[8] Idem, p. 91
[9] Idem, p. 254
[10] Idem, p. 21
[11] Ion Druță, *Biserica Albă*, în *Scrieri*, volumul III, ed. cit., p. 338

O JUMĂTATE DE SECOL ÎN INFERN: DISTOPIA TOTALITARĂ ÎN ROMANUL ROMÂNESC POSTBELIC

Alina CRIHANĂ
Universitatea « Dunărea de Jos » din Galaţi

Résumé : *Le roman roumain de l'après-guerre a souvent exploré cette crise de l'imaginaire générée par l'idéologie totalitaire dont il dénonce la souche utopique au niveau des structures symboliques plus ou moins «patentes». Les fictions „historiographiques" tout comme les distopies totalitaires où la parabole est à l'origine de l'occultation de l'histoire projettent sur l'image de la cité idéale construite par l'eschatologie politique tout un ensemble de „figures" infernales. S'appuyant sur le détournement sémantique des grands scénarios mythiques primordiaux, ce type de fiction parabolique (E. Barbu, O. Paler, S. Titel, Al. Ivasiuc etc) multiplie les images d'une histoire diabolisée, tout en s'interrogeant si, après la «chute», la résurrection serait encore possible.*
Mots-clés*: crise de l'imaginaire, structures symboliques, totalitarisme*

„Mi-am adus aminte că într-unul din visele mele, în care întemeiasem o nouă religie şi jucam rolul de profet, stabilisem un adevărat ritual de spălare a mâinilor, având un rol simbolic: de a îndepărta de pe degetele celor care se apropiau de mine orice urmă de realitate, de a-i dezinfecta de adevărul prozaic de toate zilele pentru a-i face apţi să pătrundă metafizica promisiunilor mele." Personajul care se confesează în rândurile de mai sus nu este un călău decât în visele sale; în planul realităţii „pozitive", el este o victimă: sculptorul ratat din romanul lui Octavian Paler, *Un om norocos*, este un (auto)exilat într-un teritoriu care, dorindu-se scos în afara istoriei, oferă „pensionarilor" săi cele mai terifiante modalităţi de experimentare a acesteia. Ca în toate romanele lui O.Paler şi ale colegilor săi de generaţie, istoriile despre exilaţii voluntari în „deşerturi" mai mult sau mai puţin „imaginare" constituie şi aici pretextul ficţional pentru o punere în chestiune a „utopiei la putere", pe calea unor deconstrucţii simbolice a căror miză este denunţarea absurdului lumii totalitare disimulat sub (pseudo)mitologia mesianică secularizată. Parabola postbelică îşi asumă adesea, într-un context politic al instaurării „logocraţiei"(1) utopice aflate la originea „reinventării" realităţii istorice, funcţia subversivă atribuită, în genere, *distopiei totalitare*: „demistificarea prin simulare ficţională a unei hiperrealităţi de esenţă antiumană şi carcerală".(2)

Dincolo de explorarea mitologiei autolegitimatoare a „rezistenţei prin cultură", afirmată şi denunţată la nivelul unor structuri mitic-simbolice redundante (reperabile pe calea unui demers mitocritic), destinul *cioplitorului de pietre funerare* Daniel Petric, protagonistul romanului citat, este emblematic pentru tipul de poziţionare a parabolei politice vis-à-vis de maladia generalizată la nivelul imaginarului colectiv al lumii româneşti totalitare, una care seamănă perfect cu aceea descrisă de Czeslaw Milosz în *Gândirea captivă*. Mitanaliza contemporană a subliniat în repetate rânduri, nu întotdeauna în cadrul unui demers critic pertinent sub aspect estetic, valoarea (fals) „taumaturgică" a ficţiunii politice esopice care, disimulându-şi miza subversivă sub alegoria „corectă politic" a „obsedantului deceniu", se constituise în „supapă" defulatorie atât pentru scriitorul angajat în pactul cu puterea, cât mai ales pentru cititorul bovaric al epocii. Romanul politic al deceniilor 8 şi 9 oferea, din această perspectivă, un tratament fabulatoriu vizând consolidarea utopiei rezistenţei, al cărui revers era refuzul

angajării politice autentice. Acest tip de (auto)mistificare, care se află la originea unei culpabilizări latente, imposibil de refulat, a scriitorului mai mult sau mai puțin compromis (şi care dă măsura profundei schizofrenii pe care obsesia ficțională a *dublului* o scoate la suprafață), este deconstruit de T.Todorov în eseul său despre mentalitatea specifică universurilor totalitare: „...Înfăşurarea individului într-o plasă „totală" are ca efect scontat docilitatea comportamentelor, supunerea pasivă la ordine. Supuşii totalitari cred, la drept vorbind, că pot să rămână stăpânii propriei lor conştiințe şi credincioşii lor înşişi în viața intimă. În realitate, acest fel de schizofrenie socială folosită ca paradă se întoarce împotriva lor: chiar dacă regimul totalitar face eforturi pentru îndoctrinarea supuşilor săi, el se mulțumeşte în fapt „doar" cu docilitatea lor publică, deoarece îi este de-ajuns pentru a se menține, de neclintit; în acelaşi timp, el îşi liniştește supuşii dându-le iluzia că, „în sufletul lor", ei rămân puri şi demni. (...) Rămas stăpân pe forul său interior, supusul nu mai este prea atent la ce face în afară."(3) Mecanismul psihologic descris de Todorov este unul care marchează, în romanele-parabolă ale lui Al.Ivasiuc, A.Buzura, O.Paler, S.Titel, D.R.Popescu, C.Țoiu, dar şi în acelea ale compromişilor E.Barbu sau L.Fulga, destinele tuturor utopiştilor prin intermediul cărora romancierii încearcă să-şi exorcizeze demonii în spațiul ficțiunii.

Lumile alternative pe care eroii unor romane precum *Viața pe un peron, Un om norocos*, *Racul*, *Galeria cu viță sălbatică*, *Lunga călătorie a prizonierului* etc. le preferă unei realități imposibil de acceptat, substituind, în termenii lui Paul Ricoeur, închisorii reale una imaginară, au, de cele mai multe ori, doar aparența celei mai bune dintre lumile posibile. Utopia ca spațiu „interior" securizant în care personajele donquijoteşti ale parabolelor postbelice se retrag, într-un efort, mereu reiterat, de exorcizare a „terorii istoriei" se autodenunță, chiar dacă nu întotdeauna în mod „patent", ca un construct întemeiat pe automistificare. Alienarea acestor mesageri simbolici ai Artistului rezultă, o dată abandonat teritoriul iluziei, din conştientizarea dureroasă a acelei „mauvaise foi" definită de Sartre ca minciună față de sine (4). Prizonieri ai unei logici (5) care o reflectă, oricât de distorsionat, pe aceea a lumii totalitare căreia încearcă să i se sustragă, eroii ca Daniel Petric, Profesorul de istorie din *Viața pe un peron*, Miguel din *Racul*, Chiril Merişor din *Galeria cu viță sălbatică* etc. ajung să descopere, la capătul unei *queste* cu miză exorcistică, inconsistența lumii exilului voluntar. Această revelație angoasantă a infernului disimulat în spatele ficțiunii compensatorii a paradisului este emblematică pentru modul însuşi de funcționare a utopiei care îşi află complementul simbolic în distopie: „sora vitregă" (6) a primei, aceasta din urmă o compromite, denunțându-i inaderența la real şi, deci, vocația autosuicidară. „Construind o lume pe modelul unei închipuiri, ale cărei simptome atestă deja inspirația echivocă, omul nu mai poate recunoaşte ireductibilele frontiere dintre real şi ireal. Alegând prin sfidare şi prin orgoliu prometeic să facă istoria să se supună imaginarului, totalitarismul se gândeşte să facă să triumfe prin utopie o ordine perfectă şi dreaptă. (...) Însă atunci utopia se construieşte cu prețul unei negări a practicii, al unei inumanități intolerante, care fac din țările libertății nişte lagăre ale morții." (7) Paradoxal, purtătorii de stindard ai rezistenței, eroii donquijoteşti care ipostaziază simbolic căutătorul de ideal în lumea degradată, devin figurile emblematice ale crizei utopiei totalitare. Este lecția care traversează, latent, romanele lui O.Paler şi ale celorlalți romancieri şaizeciști şi la care prozatori aserviți politic ca L.Fulga sau E.Barbu subscriu, în ciuda lor.

Dacă fascinația antiutopiei satirice constituie punctul de intersecție al unor romane (diferite ca formulă narativă şi ca tip de construcție diegetică) care proiectează simbolic eşecul eschatologiei politice în varianta stalinist-dejistă şi, apoi, ceauşistă, distopia totalitară în stare „pură" este mai rară. Vom constata, mai întâi, că indiferent de

cronotopul selectat (şi indiferent de conflictele între generaţii), romanul românesc postbelic îşi dezvăluie, la nivelul structurilor/ traseelor imaginarului, apetenţa pentru un tip de decor simbolic care restituie în oglinzi distorsionante chipul „adevărat" al unei istorii demonizate. Apelând la un imaginar mitic „reciclat" în sensul transformării devalorizatoare, „eretice", romanele despre obsedantul deceniu ale şaizeciştilor, acelea „istorice" ale reprezentanţilor promoţiei următoare şi metaficţiunile istoriografice (ireverenţios-nostalgice faţă de ambele formule anterioare) sau prozele SF ale unora dintre optzecişti se întâlnesc în acest demers demi(s)tificator având drept miză deconstrucţia „istoriilor sacre", a metanaraţiunilor legitimatoare confecţionate de puterea totalitară. Fără a se subordona integral convenţiilor genului distopic, aceste romane construiesc, în baza diverselor strategii de „defamiliarizare", un tip de univers ficţional situat la antipodul „cetăţii ideale" prevăzute de scenariul milenarist secularizat: distorsiunea semantică aplicată mitemelor „noii geneze" (sacrificiul fondator, conflictul dintre „lumină" şi „întuneric" în varianta „luptei de clasă", figura Salvatorului de extracţie mesianică etc.) generează figuri şi decoruri tributare imageriei infernale. De la inserţia unor istorii parabolice („bruioane distopice" (8)) care maschează, sub ficţiunea despre trecerea de la lumea veche la lumea nouă (scenariul „demolării" este redundant), critica la adresa utopiei politice oficiale, şi până la construcţia autenticei distopii totalitare, romanul românesc postbelic îşi asumă acelaşi demers delegitimator.

În parabola citată a lui O.Paler, universul concentraţionar e proiectat simbolic în decorul azilului de bătrâni, plasat între o mare fără nume şi un hăţiş sălbatic care desparte lumea „retraşilor" din istorie de spaţiul unei libertăţi iluzorii: cătunul de pescari adăpostind o comunitate ciudată pentru care unica modalitate de măsurare a timpului este calendarul vânătorilor de cerbi, aciuaţi, aceştia din urmă, într-o mlaştină care le este închisoare şi mormânt. Cioplitorul de pietre funerare Daniel Petric a ales azilul drept spaţiu de refugiu, teritoriul care-i permite evaziunea dintr-o existenţă percepută ca absurdă: la capătul unui traseu punctat de revolte şi eşecuri, personajul, coborâtor din două figuri biblice celebre (numele îi marchează apartenenţa mitică), descoperă în acest univers, în care istoria este complet ocultată, antidotul împotriva „morţii psihice" (sintagma îi aparţine lui A.Buzura, ai cărui eroi optează adesea pentru acelaşi tip de „refugiu" în „utopia artei"). Protagonistul romanului *Un om norocos* se mulează perfect pe tiparul utopistului având vocaţia autoexilării din istorie, al cărui destin este marcat de revelaţia sumbră, posterioară experienţei catabatice, a nimicului mascat de „marile cuvinte". Comunitatea de *bătrâni* în interiorul căreia Daniel Petric este (auto)investit cu o funcţie „profetică" trăieşte hrănindu-se cu ficţiuni: personajele a căror identitate este dată, la azil, de porecle (numele au rămas consemnate în dosarele păzite de Arhivar şi de Moaşă, figurile generice ale „păstrătorilor de memorie" deturnaţi de la semnificaţiile lor arhetipale), sunt, toate, atinse de „boala deşertului". Marele Bolnav, o „ficţiune" perpetuată de nevoia acută a unei mitologii autolegitimatoare, este Bătrânul, suveran absolut al unui teritoriu în care romanul proiectează *en abyme* Utopia artei (şi propriul său mecanism parabolic): Sala cu oglinzi. „Fratele" bun al „marilor manipulatori" din distopiile totalitare ale secolului XX (Marele Pădurar al lui E.Jünger, Big Brother din ficţiunea orwelliană etc.), Bătrânul lui O.Paler este în roman suprema „oglindă" care revelează structura dublă a ficţionarilor azilului (începând cu Daniel Petric însuşi, cel care i se substituie la un moment dat, la capătul unui „rit de trecere" având drept miză despărţirea de matrice – simbolic, refuzul avansurilor Moaşei - şi „noua naştere", adică „momentele" decelate de O.Rank în scenariul fantasmatic al Artistului). Autoproclamatul, la un moment dat, „bătrân" Daniel Petric se lasă sedus de visul puterii (Sala cu oglinzi îi permite accesul nelimitat la acel univers în interiorul căruia Don

Quijote se transformă în Marele Dresor: „acolo puteam fi monarh absolut, pontifex maximus, Michelangelo, orice"). Romanul lui Paler pune în fabulă tocmai acest raport profund între mecanismul utopic şi acela oniric: „Înrudit cu visul, cu nădejdea, cu iluziile, cu halucinația, cu meleagurile închipuirii întrevăzute într-un moment de iluminare, utopismul nu se ignoră, deşi face abstracție de amenințătorul secret al labirintului. Spiritul dedat la utopie doreşte să uite tocmai pentru că ştie. Cu vocația sa onirică pentru evaziune şi refulare, el încearcă din răsputeri să compenseze coşmarul prin iluzoriul țel final, chiar dacă riscă să se prăbuşească peste scurtă vreme sub povara aşteptărilor pe care le-a trezit." (9) În fața „oglinzilor carnivore" care sunt bătrânii adunați să-i asculte poveştile despre „aventurile" din Sala cu oglinzi, sculptorul ratat descoperă că „beția puterii nu e o născocire": „Azilul se transformase într-un palat al Şeherezadei, adevărată ironie a destinului!(...) ...Descoperisem utopia artei, de a nu se mulțumi să oglindească realitatea creată de Dumnezeu, de a vrea să creeze ea însăşi realitate. Devenisem Artistul, artistul prin excelență, țineam locul în azil şi al lui Homer şi al lui Shakespeare." De la beția „ficționarului" la amara regăsire de sine a celui care va da foc azilului (o încercare de exorcizare a unei istorii care se revelează ca „oglindă" a celei căreia Petric încercase să i se sustragă), fabula parabolică a lui O.Paler proiectează traseul utopiei transformate în distopie. Distanța dintre cele două imagini ale lumii îşi află suportul narativ în manipularea vocii şi a perspectivei narative duble (corespunzătoare structurii schizoide a Artistului Petric): ceea ce diegeza, al cărei protagonist e sculptorul, propune ca spațiu „paradisiac", decor anistoric în care individul se hrăneşte cu propria sa legendă, discursul (şi perspectiva) prizonierului din podul cu şobolani demontează sistematic. Exorcismul lui Petric, repetat „în oglindă" de experiențele pensionarilor azilului, este unul ratat: sacrificiul fondator este deturnat de la semnificația sa originară; el rămâne blocat la scenariul torturii de sine (sensul simbolic al masacrării „inocenților", a cerbilor-porci din mlaştină, pe care se întemeiază edificiul utopic), excluzând descătuşarea catarctică.

Este şi sensul fabulei simbolice despre destinul „ascetic" al Profesorului din *Viața pe un peron*: procesul lui Robespierre, unul intentat călăului care se ascunde în fiecare dintre noi, este, în egală măsură, procesul utopiei, condamnarea pretenției sale de a se substitui Istoriei. Experiența personajului cu valoare arhetipală (nenumitul profesor de *istorie*, figură dublă, redundantă în imaginarul parabolei postbelice, în care se intersectează Dumnezeu şi Fiara, sfântul şi şobolanul, mangusta şi cobra etc.) mediază simbolic viziunea asupra traseului antropologic al utopiei convertite la ideologie totalitară şi, în cele din urmă, la distopie. Într-un decor ambivalent care reuneşte mitemele morții şi ale regenerării (ca orice spațiu catabatic), gara-grotă mărginită de mare, pădure şi pustiu, sfântul-şobolan trece prin experiența inițiatică a utopistului care deconstruieşte mecanismele propriilor fantasme: „privirea" celui care, la începutul *questei*, va aşeza la baza Decalogului personal sentința „Nu sunt bune decât amintirile care te ajută să trăieşti în prezent." este dublată de aceea, necruțătoare, a antiutopistului. Ceea ce „istoria" reglată de scenariul utopic afirmă, comentariul metanarativ (şi autoreflexiv) denunță ca iluzie: „Mi-am zis că singura dreptate posibilă e în ceea ce nu se mai poate schimba. Prin urmare în istorie." Este lecția tiranului Robespierre propusă victimei Robbespierre (dublul dedublat al profesorului, procuror şi avocat al apărării în procesul intentat Istoriei), una care nu oferă nici un fel de consolare: între istoria demonizată raportabilă la o realitate distopică (revelată în „oglinzile" ficționale de tipul parabolei îmblânzitorilor de şerpi sau celei despre dresorii de câini) şi utopia confecționată în decorul unui apocalips pervertit (mlaştina îmblânzitorilor, „valea

morţii" etc.) raportul este unul de complementaritate. Utopia se autocontemplă în oglinda (fals) deformatoare a distopiei.

Apelând la aceleaşi strategii de defamiliarizare, parabola lui Al.Ivasiuc, *Racul*, propune o viziune similară asupra „mizeriei utopiei". Într-o mică republică dictatorială, un personaj meditează asupra mersului Istoriei: personajul se numeşte Miguel şi este un tânăr care a activat un timp în mişcarea de stânga; în prezentul istoriei povestite îl aflăm de cealaltă parte a baricadei, în imediata apropiere a Puterii, care exercită asupră-i o fascinaţie devorantă. În *Racul*, aceasta ia chipul unui personaj care reglează „din umbră", în mica ţară „de nicăieri" (poate, undeva în proximitatea Mexicului, cândva după al doilea război mondial), Marele Mecanism al Istoriei: Don Athanasios, figura mitică a Puterii Absolute, pare să fie, la început, modelul tânărului Miguel. Acesta îşi aminteşte, între altele, că, „originar din Asia Mică, sângele său [al dictatorului –n.n.] era amestecat şi poate că în vinele sale mai curgea, alături de sângele grec şi hitit şi al celor din Ur şi Uruk şi al sângelui turcoman şi o picătură a vechiului sânge al demnitarilor faraonilor dacă nu chiar a unui faraon." "Factor de seamă al progresului tehnic," Don Athanasios, un "*homo novus*" care „reuşise să şteargă câteva pete albe pe harta globului", este un devastator de paradisuri: istoria din romanul lui A. Ivasiuc se anunţă din primele pagini, în ciuda perspectivei iniţial idealizante a lui Miguel, ca o distopie. Perspectiva tânărului va fi însă, imediat, corectată de aceea a unui narator auctorial (mişcare aproape insesizabilă în acest punct) care "vede" în dictator pe "institutorul ratat" a cărui "înţelepciune avea întotdeauna un caracter elementar şi deci indiscutabil"; strategiile narative reflectă, fără îndoială, planul ideologic al unui roman care confruntă în permanenţă utopia personală cu marea mascaradă "istoriografică". În opinia dictatorului reprimarea individualităţii (transformarea individului într-o *persona*) răspunde necesităţii Istoriei al cărei mecanism e reglat de Putere: "Scoţând deci, din vocabularul nostru noţiunea de *individ*, *răspundere*, *justiţie*, o vom înlocui cu noţiunea atotcuprinzătoare de *tehnică*.(…). Operaţia va avea o precizie *in-gi-ne-reas-că*. Însă va aduce şi un element nou, în acord cu tehnicile cele mai moderne. Noţiunea de *aleatoriu***,** care o va face misterioasă. Noi vom reda lumii, pentru a o putea eficient guverna, ceva din vechiul mister pe care l-a pierdut, *o dată* cu *in-di-vi-du-a-lis-mul* raţionalist (…). Puterea statului va fi pe deplin arbitrară şi misterioasă. Nimeni nu se va simţi la adăpost, pentru că *adevăratul* criteriu va rămâne, sau va părea ascuns" . Utopia totalitară a dictatorului din *Racul* îşi deconspiră patologia în interiorul construcţiei distopice. Don Athanasios are un plan de masacrare în masă ale cărui victime vor fi deopotrivă "vinovaţii" (din perspectiva Puterii) şi "nevinovaţii" (de fapt, pentru el nu există vinovaţi şi nevinovaţi, o atare perspectivă ar implica existenţa individului responsabil). Între momentul prezentării planului în faţa paiaţelor care, după "revoluţie", vor constitui guvernul "condus" de fostul utopist Don Fernando (aghiotantul Miguel va remarca zâmbetul viitorului "rege bufon", de o tristeţe asemănătoare cu aceea "a saltimbancilor care se demachiază în cabine de scânduri după ce reprezentaţia s-a sfârşit") şi acela al punerii sale în aplicaţie, Miguel are la dispoziţie câteva ore pentru a-şi clarifica poziţia. *Questa* care se desfăşoară deopotrivă în "jungla" de dincolo de porţile reşedinţei dictatoriale (fie că este vorba de lumea scoasă "în afara timpului" a cartierului Vieja, fie că este vorba de aceea cândva strălucitoare, acum purtând pecetea eroziunii, a fostei aristocraţii) şi în labirintul propriului trecut retrăit prin rememorare, este un *drum la centru*; la capătul lui, Miguel–racul, virtual inventator al unei noi retorici întemeiate pe "victoria semnificantului asupra semnificatului", va descoperi că s-a sinucis asemeni călăuzei sale – doar aparent absente – în Infern: Don Athanasios. În *Racul* renaşterea nu pare să mai fie posibilă, cu toate că momentul de "iluminare" nu lipseşte; revelaţia lui

Miguel, "apocalipsul racilor" ("față de care cel al Sfântului Ioan nu era decât *o biată povestire simbolică***"** s. n.), este semnificativă pentru destinul oricărui utopist din romanele parabolice postbelice: ea propune imaginea unei lumi al cărei mecanism director este voința de putere: mascată de "platoşa" mitului legimitator, aceasta din urmă conduce individul la autosuprimare morală.

Note

1. Wunenburger, J.-J., *Utopia sau criza imaginarului*, Dacia, Cluj-Napoca, 2001, p. 271.
2. Achim, G., *Iluzia ipostaziată. Utopie şi distopie în cultura română*, Limes, Cluj-Napoca, 2002, p. 145.
3. Todorov, T., *Confruntarea cu extrema. Victime şi torţionari în secolul XX*, Humanitas, Bucureşti, 1996, p. 125.
4. Sartre, J.–P., *L'Etre et le Néant. Essai d'ontologie phénoménologique*, Gallimard, Paris, 1943, p. 87.
5. În termenii lui P.Ricoeur, „o logică a lui totul sau nimic care îi conduce pe unii să dezerteze în scriitură, pe alții să se închidă în nostalgia paradisului pierdut, pe alții să ucidă fără discriminare." (*Ideologie şi utopie*, în *Eseuri de hermeneutică*, Humanitas, Bucureşti, 1995, p. 285.)
6. . Achim, G., op. cit., p. 130.
7. Wunenburger, J.-J., op. cit., p. 272.
8. Achim, G., op. cit., p. 143.
9. Dumitrescu, C., *Cetatea totală*, Jon Dumitru Verlag, 1982, pp. 24-25, apud Achim, G., op. cit., p. 50.

Bibliografie selectivă

Achim, George, *Iluzia ipostaziată. Utopie şi distopie în cultura română*, Limes, Cluj-Napoca, 2002

Ciorănescu, Alexandru, *Viitorul trecutului. Utopie şi literatură*, Cartea Românească, Bucureşti, 1996

Constantinescu, Cătălin, *Paradigme literare ale utopiei*, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza", Iaşi, 2004

Durand, Gilbert, *Figuri mitice şi chipuri ale operei – De la mitocritică la mitanaliză*-, Nemira, Bucureşti, 1998

Durand, Gilbert, *Structurile antropologice ale imaginarului*, Univers, Bucureşti, 1977

Durand, Gilbert, *Introducere în mitodologie. Mituri şi societăți*, Dacia, Cluj-Napoca, 2004

Glucksmann, André, *Bucătăreasa şi mâncătorul de oameni. Eseu despre raporturile dintre stat, marxism şi lagărele de concentrare*, Humanitas, Bucureşti, 1991

Ricoeur, Paul, *Eseuri de hermeneutică*, Humanitas, Bucureşti, 1995

Sartre, J.-P., *L'Etre et le Néant. Essai d'ontologie phénoménologique*, Paris, Gallimard, 1943

Todorov, Tzvetan, *Confruntarea cu extrema. Victime şi torţionari în secolul XX,* Humanitas, Bucureşti, 1996

Wunenburger, Jean-Jacques, *Utopia sau criza imaginarului*, Dacia, Cluj-Napoca, 2001

ETAPELE POEZIEI BARBIENE
-MUTAȚII LINGVISTICE-

Mădălina NICOLOF DEACONU
Universitatea din Piteşti

Abstract: *The present paper aims at briefly presenting the periods of creation and underlying the respective poetic means of expression. For each period of creation, we have discussed and illustrated the main semantic and syntactic figures, drawing comparisons among them.*
The first period of creation is that in which the poet resorts more than in any other period to figures of speech. It is in the first period of creation when he writes in a more rethoric manner and more like the romantic poets. The second period of creation is characterized by blending the popular style with the intellectual one. Barbu resorts to folk inspiration because of the same tendency which governs his entire work and each and every of his period of creation, that is the tendency to conceal/ suppress the direct confession. The last period of creation- the result of the accumulated experience- illustrates best the barbian abstruseness/hermetism of expression. This is that period of creation that can be considered viollenlly individual, the most interesting one from the point of view of the unique means of expression.
Key words*: creation periods, hermetism of creation, rhetoric manner, semantic and syntactic figures*

Un rol esențial în evoluția limbajului poetic românesc l-a jucat Ion Barbu. S-a afirmat că ,,reforma lui e mai importantă decât tot ce s-a făcut în poezia românească cu excepția lui Eminescu".[1] Poetul Ion Barbu este ,,cel mai dens alchimist al cuvântului"[2]în sensul că nimeni nu a exprimat mai multe idei în mai puține cuvinte. Concizia este, într-adevăr, una din caracteristicile acestui poet. Ea reclamă un lector care să participe activ la actul lecturii. S-a vorbit despre ,,coparticiparea intuitivă" a cititorului care trebuie să pătreze caracterul misterios al inițierii[3]și s-a spus despre Barbu că este un poet dificil, ermetic. Poetul s-a arătat întotdeauna împotriva ,,versurilor uşor digerabile" încercând să creeze ,,versuri într-adevăr esențiale"[4]. ,,Cântecul conținut în poemele sale stricte nu se degajă de la primul contact cu ele".[5] ,,Evoluția poeziei barbiene este mai ales tehnică-de la retorism şi pictură, la ermetism şi lirism subdiacent."[6]

Vom încerca în cele ce urmează o abordare a lirismului barbian în funcție de modalitatea de expresie, o succintă trecere în revistă a celor trei perioade de creație barbiene, urmărind în principal să evidențiem cele trei maniere poetice corespunzătoare.

În **prima etapă** Barbu face uz de variate şi numeroase figuri de stil cum ar fi epitete cromatice şi sinestezice, comparații-fie cu aspecte obişnuite ale naturii, fie cu acele fenomene ce se revelează doar experienței ştiințifice-, enumerări-asindetice sau sindetice-, repetiții şi mai ales metafore. De fapt, aceasta este, poate, etapa din creația barbiană în care poetul facel cel mai adesea apel la figuri de stil. Cea dintâi manifestare poetică a lui Ion Barbu a fost în ,,Sburătorul" anilor 1919-1920 şi în alte câteva reviste ale vremii. Se întâlnesc următoarele figuri de construcție:
Enumerarea:A) Sindetică: ,,…alerg-subtil fior-/ Prin săli orgolioase, ori umede caverne" (Elan); B) Asindetică: ,,…greu/ De gânduri, de neliniști, de-adâncă-înduioşare" (Pentru

Marile Eleusinii); „ Şi peste tot, în trupuri, în roci fierbinți-orgie/ De ritmuri vii, de de lavă, de freamăt infinit."(Panteism).
Repetiția: „El, el aprinsa torță al cărei scrum sunteți,/În vinul desfătării aleargă să vă scalde,/ În Vinul viu şi tare al noii sale vieți…" (Dionisiacă); „Şi-în pacea-întinderii, cuvântul/Pe-atâtea buze bănuit/ Dar iar intrat în noapte, sfântul/ Cuvânt, va fi, va fi rostiti?" (Peisagiu retrospectiv); „ Ne vom iubi, ne vom iubi" (Peisagiu retrospectiv).
Metafora: A. Analiza semantică:
I.Universul obiectelor casnice, al vieții curente, al elementelor autohtone (zonă limitată în domeniul [concret]): a) Metaforele universului curent: „ Zdrobiți centrura ființei"[trupul] (Dionisiacă); „Din nevăzute urne ei cad pe albul umăr" [norii] (Fulgii); „…pe albul umăr/ Al dealurilor prinse de-o crustă argintie."[zăpada] (Fulgii); „Oglindă călătoare, cer mobil" [râul](Râul); *b) Substantive absrtacte*: „ Aduc Înaltei Cumpeni povara mea bogată"[justiția cerească] (Elan); „Uimit îi vei cuprinde supremele arcane [sensurile adânci] (Pentru Marile Eleusinii); „Şi turme-întegi de gânduri pe puntea ei se-îmbarcă" (Arca).
II. Transpunerile între „cosmic" şi „uman"
a) umanizarea naturii, cosmosului: „Cutremurând vertebre de silex ori granit," (Panteism) ; b) transpunerea unor caracteristici umane către metafore ce țin de domeniile naturii şi cosmosului: „ Şi plânsetul Fecioarei, ce câmpuri leteene/I-e dat mult timp să ude în roua ochilor [lacrimi] (Pentru Marile Eleusinii); c) transpunerea metaforică se realizează între substantive ce aparțin unor regnuri diferite-mineral, vegetal, animal şi uman: „…păduri/ Stau veştede sub greaua turmă/ De nori…" (Peisagiu retrospectiv), caz în care metaforizatul ține de sfera minerală (norii) iar metaforizantul (turmă) de cea animală; „ Cad flori de-argint, de spumă [fulgii] pe lunca-în sărbătoare" (Fulgii), situație în care metaforizatul ține de sfera minerală (fulgii) iar metaforizantul (flori) de cea vegetală.
III. Metaforele lumini : „Nu fulgerase încă, în noaptea ta, cuvântul.." (Lava)
IV. Metaforele arderii: „El, El, aprinsa torță al cărei scrum sunteți" (Dionisiacă)
V. Simbolurile „religioase", „biblice" sau „mitologice": „În tulburatu-mi suflet, am construit o Arcă/- Informă nălucire de biblic corăbier" (Arca)
VI. Metaforele timpului: „ Prin surda picurare a orelor târzii [Trecerea timpului]/ Îți vei purta tristețea încet, pe Drumul Sacru" (Pentru Marile Eleusinii); „Slăvitul prinț al orelor [timpul]/ Va obosi…." (Peisagiu retrospectiv); „…neaua altui soare/ Ce, veşnic, brațul ritmic al timpului aruncă…" (Fulgii).
VII. Metaforele morții: „de-avântul surd care destinde/ Tot mai departe largu-i zbor/ De-asupra zărilor murinde [apusul]…" (Peisagiu retrospectiv).
VIII. Metaforele superlative, hiperbolice: „ Te prăvăleai, gigant clocotitor [râul]" (Râul).
*IX. Metaforele definiție sau parafraz*ă: „Dar murmurul, acord eternizat" (Râul); „ Iar nervii noştri, hidră cu mii de guri, vor bea" (Panteism); „ Tu, muzică a formei în zbor, euritmie " (Umanizare).
X. Metaforele personificatoare: „Posomorâta lor înlănțuire/ Nu e decât un spasm încremenit" (Munții); „Atâtea stânci expiră-n vijelie" (Munții)*;* „[Copacul]…să bea,/ Prin mii de crengi crispate, licoarea opalină" (Copacul)*;* „Cuvântul va legăna domol/ Povestea fără nume a Nunții Subterane" (Pentru Marile Eleusinii).
Metonimiile sunt rar întrbuințate: „Din bruma depărtării, mă poartă-adânca undă?" (Arca) caz în care „unda" înlocuieşte „marea".

Comparaţiile nu sunt nici ele frecvent utilizate. Predomină cele explicite: „Te prăvăleai, gigant clocotitor/ Cât zarea-întins, haotic-ca neantul.” (Râul), comparaţie realizată cu ajutorul adverbului de comparaţie „cât”;este o comparaţie explicită realizată după schema: A [este C] ca B, respectiv A [este C’] ca B’ unde A=„gigant clocotitor”; B=„zarea” C=„întins” B’=„neantul” C’=„haotic”.Comparantul „zarea” aparţine domeniului semantic concret, ca şi comparatul „Gigant clocotitor”: [Concret]→ [Concret]. Comparantul „neantul” aparţine domeniului semantic abstract iar comparatul „gigant clocotitor” celui concret: [Concret]→ [Abstract] ; „[Euritmia]Te-ai revărsat în lucruri/ cum în eternul mit/ Se revărsa divinul în luturi pieritoare” (Umanizare), comparaţie realizată cu adverbul de comparaţie „cum”. Este o comparaţie implicită, realizată după schema: A ca B, unde A= „Euritmia” B=„divinul”.

B. Analiza gramaticală:

Metafora: a) *Metafora verbală:* „ Nu fulgerase încă, în noaptea ta cuvântul…” (Lava); „Atâtea stânci expiră-n vijelie” (Munţii); „ Aud cum se destramă un suflet undeva” (Arca) ; b) *Metafora nominală:* A [(nu) este] B- metaforă a echivalenţei: „Posomorâta lor înlănţuire/ Nu e decât un spasm încremenit “ (Munţii) ; AB-apoziţie : „Şuvoiul apei neîncăpătoare, /-Şerpuitoarea formă veşnic vie“ ; B de A-metaforă prepoziţională -„Supremă încordare de granit” (Munţii).

Epitetul: a) Epitetul ornant este des întrebuinţat: „marea îndoire” (Elan); „călătoarea undă” (Elan); „povara bogată” (Elan); „noi tărâmuri” (Elan); „năvalnicele ape” (Râul); b*) Epitetele personificatoare* sunt mult mai frecvent întrebuinţate: „fruntea gânditoare” (Elan); „săli orgolioase” (Elan); „soare avar” (Banchizele); „cinic puf” (Peisagiu retrospectiv); „crengi rătăcitoare” (Peisagiu retrospectiv); *c)* Se recurge frecvent şi la *epitetele cromatice*: „aburi roşietici” (Lava); „zâmbet albastru” (Lava); „licoare opalină” (Copacul); „verzi pustietăţi” (Banchizele);); *d)* Se recurge adesea la *epitetele sinestezice* de tipul: „calda strălucire” (Penru Marile Eleusinii”); „fierbintea vieaţă” (Pentru Marile Eleusinii); „umed putregai” (Panteism); e) mai rar se recurge în această primă etapă la *epitetele metaforice:* „de-adânca şi limpedea lumină” (Copacul); „neprihănite zori” (Banchizele); „sfânta ta durere” (Pentru Marile Eleusinii). *f)* Apar şi câteva *epitete antitetice* (formă a oximoronului): „formă fluidă” (Lava); „aburi de fier” (Lava); „tentacule lichide” (Lava). g) Pot fi identificate şi câteva *epitete pleonastice*: „hohot sonor”, „albe zăpezi”.

În **etapa a II**-a, Barbu îmbină stilul popular cu cel savant[7]. Accente folclorice apar aici în desfăşurarea ritualică a discursului poetic, cu diverse simetrii şi invocaţii. Se întîlnesc acum pe lângă enumrări şi comparaţii, o serie de paralelisme complexe. Unele dintre acestea se explică prin caracterul folcloric al descântecelor, blestemelor şi invocaţiilor. Ermetismul se face remarcat şi în această a II-a etapă, însă într-o mai mică măsură. Eufonia este un indiciu al ermetismul de suprafaţă, întrucât muzica este considerată cea mai ermetică formă de manifestare artistică. „…mi-am poleit versul cu cât mai multe sonorităţi. Pe lângă unitatea spirituală, adaug şi una fonetică”[8]. Caracterul ritmat al versurilor generează efecte armonice. Menirea armoniei este de a realiza unitatea dintre sensul şi forma cuvintelor, poezia fiind o adevărată structură expresivă, nu o simplă alăturare de elemente.[9] Limbajul folosit în această etapă este un limbaj cu sonorităţi onomatopeice şi magice şi cu multe aliteraţii. Ilustrative în acest sens sunt poemele „Domnişoara Hus”: „Buhuhu la luna şuie,/ Pe gutuie să mi-l suie,/ Ori de-o fi pe rodie:/ Buhuhu la Zodie;[10]” „In Memoriam”: „Cir-li-

lai, cir-li-lai/ Precum stropi de apă rece/ În copaie când te lai;/ Vir-o-con-go-eo-lig,/ Oase-închise-afară-în frig/ Lir-liu-gean, lir-liu-gean;/ Ca trei pietre date dura/ Pe dulci lespezi de mărgean"[11] şi „Cântec de ruşine": „Eh! Miul biul ge/ Miul biure doldu/ Hananîma mu!"[12]. Interesantă este încercarea poetului de încifrare a limbajului recurgând, spre exemplu, tocmai la onomatopee care sunt considerate semne iconice („Un semn este iconic în măsura în care el însuşi are proprietăţile denotaţiilor sale")[13]. Etapa a II-a cuprinde acele creaţii scrise între 1920 şi 1924.

Figuri de construcţie:

Enumerarea: a) enumerarea *sindetică* este slab reprezentată: „ Jos, în vraful de foi ude/ Prin lăstari şi vrejuri crude" (După melci), cu ajutorul conjuncţiei coordonatoare copulative „şi"; „Noi ţi-am adus năutul dorit şi sumedenii/ De roşcove uscate şi tăvi cu mirodenii" (Nastratin Hogea la Isarlâk),cu ajutorul conjuncţiei coordonatoare copulative „şi"; „Uscau la vânt şi soare tot felul de obiele,/ Pulpane de caftale ori tururi de nădragi" (Nastratin Hogea la Isarlâk), cu ajutorul conjuncţiei coordonatoare copulative „şi",precum şi cu cel al conjuncţiei coordonatoare disjunctive „ori"; b)enumerarea *asindetică* este cel mai des întrebuinţată: „Să culeagă/ Ierburi noi, crăiţe, melci" (După melci); „…dăruit/ Cu pungi, panglici, beteli cu fundă" (Riga Crypto şi lapona Enigel) „Veneau de toată mâna: prostime, târgoveţi,/ Dervişi…" (Nastratin Hogea la Isarlâk).

Repetiţia: „Stă covrig/ Stă înghite şi sughite" (După melci); „Melc nătâng,/ Melc nătâng" (După melci); „Enigel, Enigel" (Riga Crypto şi lapona Enigel). În poezia „In memoriam" se repetă aproape o întreagă strofă: „Cir-li-lai, cir-li-lai,/Precum stropi de apă rece/ În copaie când te lai;/Vir-o-con-go-eo-lig,/Oase-închise-afară-în frig/Lir-liu-gean, lir-liu-gean;". *Paralelismul sintactic* apare reprezentat prin paralelisme complexe: „Tânci ursuzi,/ Desculţi şi uzi,/ Fetişcane/ Înfăşate-în lungi zăvelci/ O porneau în turmă bleagă/ Să culeagă/ Ierburi noi, crăiţe, melci…" („După melci"); „ Dintr-atâţia fraţi mai mari:/ Unii morţi, / Alţii plugari;/Dintr-atâţia fraţi mai mici:/ Prunci de treabă/ Scunzi, peltici" . („După melci"); „Vream să-l văd cum se dezghioacă/Pui molatic, din ghioacă:/Vream să văd cum iar învie/ Somnoros din colivie…" („După melci"); „Când la deal şi când la vale" („După melci"); „Dar prin sticla petecită/ Dar prin ghiaţa încâlcită" („După melci"; „Ai crezut în vorba mea/ Prefăcută…Ea glumea!/ Ai crezut că plouă soare…" („După melci"). Structurile care intă în componenţa paralelismelor sunt extrem de variate, mergând de la enumerări şi pâna la întregi propoziţii principale sau subordonate circumstanţiale.

Metafora:

I. „Universul obiectelor casnice, al vieţii curente, al elementelor autohtone"

a) Metaforele „universului curent": „o glugă/ De aluni…" (După melci); „Între el şi ce-i afar/ Străjuia un zid de var [cochilia]" (După melci)*;* „Pe trei covoare de răcoare [muşchi]/ Lin adormi…" (Riga Crypto şi lapona Enigel).*b)Substantive abstracte:* „La umbră, numai carnea creşte [visul romantic, erosul]/ Şi somn e carnea, se desumflă" (Riga Crypto şi lapona Enigel); „La dunga unde cerul cu apele îngână [orizontul] (Nastratin Hogea la Isarlâk); „Căci, grei de-îngândurare, nămeţi [gânduri] mă năpădeau" (Nastratin Hogea la Isarlâk);

II. Transpunerile între „cosmic" şi „uman"

a)umanizarea naturii, cosmosului: „Colţi de iarbă pe răzoare/ au zvâcnit" (După melci); „ Gândacul serii [soarele] urcă ghiocul de profir [cerul]" (Nastratin Hogea la Isarlâk); *b)transpunerea unor caracteristici umane către matafore care ţin de domeniile naturii şi*

cosmosului: „ Rupta lumilor meninge [cerul]" (Domnişoara Hus); *c)transpunerea metaforică se realizează între substantive care aparţin regnurilor diferite, deci între mineral/ vegetal/ animal şi uman:* „Înzăuatul tău argint [urma lăsată de melc]" (După melci); „ Cu mâlul giulgi…" (Nastratin Hogea la Isarlâk); „Iederă de zdrenţe soaie [Hus]" (Domnişoara Hus); „O frunză moartă, cu păstaie [melcul]" (După melci);

I. Metaforele luminii: „Pe când guri de gol, în Văi/ Înstelate [cerul], sus, îi suge" (Domnişoara Hus); „Albiră [străluciră] dinţii-în pulpă intraţi…" (Nastratin Hogea la Isarlâk);

IV. Metaforele arderii: „ La jar alb topeşte in" (Isarlâk);

V. Metafore superlative, hiperbolice: „La namila din poartă [Selim] m-am năpustit, în fugă" (Selim)

VI. Metaforele abstracţiunilor: „Răsfrângeri vechi [amintiri]…Cuvântul ne-încăpător nu poate/ Să zică…" (Selim); „în gânduri încărante [conştiinţa], când căutam pe jos…" (Nastratin Hogea la Isarlâk);

VII. Metafore definiţie sau parafrază: „ Pahar e gândul, cu otravă" (După melci) ; „Numai eu, răsad mai rău…" (După melci); „Decât la om, fiară bătrână" (Riga Crypto şi lapona Enigel); „Cuţit lucrat, vreo piatră în scump metal legată,/ Greu cearcăn de cadână topit la un bairam" (Nastratin Hogea la Isarlâk);

VIII.Metafore contrastive: „La fundul mării de aer [înaltul cerului]" (Isarlâk).

IX. Metafore personificatoare: „Si-o stea ilic de umbră cusu, cu ibrişim" (Selim); „Căpcăuni [copacii]/ Îi vedeam pieziş/ Cum cască/ Buze searbede de iască" (După melci);, Ţiganul Aurar [soarele]" (Domnişoara Hus).

Metonimia : „Printre vreascuri [pădure, copaci] cerne soare" (După melci); „Lăsară fierul rânced şi lemnul [caic] buretos?" (Nastratin Hogea la Isarlâk); „La răstimpuri, când Kemal [turcime]/…/ Taie-n Asia grecime" (Isarlâk).

Comparaţia: „O nuia, ca un hengher/ Îl ţinea în zgărzi de ger" (După melci); „Îmi răcoream la vântul de-amurg obrazul-jar" (Selim); „Un candel cât o nucă…"(Selim); „Şi desluşit, cu [asemeni ca] plânsul unui tăiş de fier/ În împletiri de sâmbătă intrat să le deşire,/ O frângere de ghețuri, prin creştete, prin şire/ Prin toată roata gloatei ciulite, răscoli" (Nastratin Hogea la Isarlâk); acest paralelism comparativ se realizează prin intermediul prepoziţiei „cu " ce ține locul adverbului de comparaţie „ca/asemeni"; ia naştere o comparaţie explicită de forma: A [C] cu B, unde A este „o frângere de ghețuri", C este „răscoli" iar B este „cu plânsul unui tăiş de fier"; sfera semantică este [Concret]→ [Concret] întrucât atât comparatul, A, cât şi comparantul B aparţin domeniului semantic concret.

Din punct de vedere al analizei gramaticale, o atenţie sporită trebuie acordată *metaforei verbale* care este foarte bine reprezentată în această perioadă: „Tipăreşte brâude bale…" (După melci); „Năzdrăvana de pădure/…/ Înghiţea din luminiş [lăsarea umbrei la apus]" (După melci); „Foc vârtos mânca năpraznic [arde focul]/ Retevei" (După melci); „Umbre dese,/ Ca păunii,/ Îmi roteau pe hornul şui/ Leasa ochilor verzui [umbre pe horn]" (După melci); „Lin adormi torcând verdeaţă" (Riga Crypto şi lapona Enigel).

Epitetul: Se poate spune că perioada a II-a se caracterizează prin predominanţa epitetelor cromatice şi sinestezice: *a)Epitete cromatice :* „câmpie colilie" (După melci); „coarne de argint" (După melci); „ursul alb" (Riga Crypto şi lapona Enigel); *b)Epitete sinestezice*: „foi ude" (După melci); „fulgii moi" (După melci);„vioriul umed" (Nastratin Hogea la Isarlâk);

„fluviu leşios" (Nastratin Hogea la Isarlâk); „lemnul buretos" (Nastratin Hogea la Isarlâk). Apar, de asemenea, *epitete personificatoare* de tipul: „năzdrăvana de pădure" (După melci); „răi ghioci şi toporaşi" (După melci), câteva *epitete metaforice*: „zgărzi de ger" (După melci); „tron de rouă" (Riga Crypto şi lapona Enigel); „chemării adânci" (Selim); precum şi câteva *epitete antitetice*: „rază prăfuită" (Selim), „sori de ger"(Domnişoara Hus).

Acele creaţii „violent individuale" la care făcea referire poetul apar în cea de-**a treia etapă**, fiind rodul experienţei acumulate. Această etapă este reprezentată de volumul „Joc secund" apărut în 1930. Întâlnim aici inedite mijloace de expresie. Vorbindu-se de ermetismul lui Ion Barbu s-a avut în vedere mai ales volumul „Joc secund". Definiţia dată de lingvişti ermetismului se referă la opacitatea accentuată sau totală a discursului, obţinută prin recurgerea la sintagme care şi-au pierdut funcţia comunicării. „Joc secund" este o abatere de la limba literară şi totodată o confirmare a virtualităţilor ei, o cristalizare de excepţie a acesteia. Se poate vorbi în acest caz despre despre o „desocializare a limbajului"[14]. Ermetismul la Barbu provine deopotrivă din profunzimea ideilor şi din limbaj, prin folosirea expresiei sintetice. Există un ermetism de substanţă (lirica iniţiatică de care vorbea Călinescu[15]) şi un ermetism de suprafaţă, lingvistic (Nicolae Manolescu a considerat că ermetismul barbian se reduce la vocabular, Dinu Pillat vorbeşte de ermetismul „strict formal"[16]iar Pompiliu Constantinescu face referire la ermetismul „pur sintactic"[17]).

În sprijinul ermetismului de substanţă vin simbolurile. Dacă în etapele anterioare poetul făcea apel la numeroase şi sugestive metafore, acum predomină simbolurile. Pentru Ion Barbu, poezia şi geometria sunt asemănătoare, ambele fiind sisteme simbolice. El valorifică materialul lingvistic preluat din matematică, conferindu-i sensuri ce-i lipsesc. Astfel, dacă în matematică termenii erau univoci, denotativi, în poezie devin polisemantici. Simbolul este în ermetism echivalentul legii din gândirea logică[18]şi nu poate fi perceput decât intuitiv. Trebuie remarcată dificultatea deosebită pe care o întâmpină lectorul în încercarea de a decoda aceste simboluri. Dificultatea este sporită şi de prezenţa termenilor proveniţi din ştiinţele exacte şi de polisemie. În volumul „Joc secund" „totul este inedit şi neaşteptat"[19].

În ceea ce priveşte ermetismul de suprafaţă, putem vorbi despre sintaxa poetică dificilă, cu dislocări, elipse, inversiuni. S-a vorbit despre „corsetul sintactic"[20]pe care îl poartă creaţiile scrise acum. Poetul recurge adesea la *elipsa predicatului*: „[Sunt] Atâtea clăile de fire stângi" („Grup"); „Nevinovatul, noul ou/ [Este] Palat de nuntă şi cavou" („Oul dogmatic"); „Şi cântec istoveşte:[Este] ascuns, cum numai marea" ([Din ceas, dedus…]. Un sugestiv exemplu este şi poemul „Suflet petrecut" unde pe parcursul a două strofe nu apare decât un singur predicat: „e". O altă trăsătură a sintaxei ar fi *despărţirea subiectului de verb*: „Domneşte pe calul de şah,/ La Moscova verde de-o mie/ De turle, ars idol opac" („Edict"); „Din care alte ramuri, armate-în şerpi lemnoşi,/ Bat apele"; „Patru scoici, cu fumuri de iarbă de mare,/ Vindecă de noapte steaua-în tremurare" („Poartă"). Apar frecvent şi cazuri în care *predicatul este despărţit de complementul său direct*: „Să port –sub raze deget şters înting-/ Un liniştit, un rar şi tânăr mugur/ Prin ger mutat…" („Steaua imnului"); „Înalt în orga prismei cântăresc/ Un saturat de semn, poros infoliu" („Dioptrie"). O altă caracteristică a stilului din această etapă este *întrebuinţarea propoziţiilor scurte*, *eliptice de predicat*. Multe dintre acestea sunt exclamaţii: „Aproape." („Dioptrie"); „Spălări împrăştiate" („Desen pentru cort"); „Minţiri, lumini!" („Suflet petrecut").

În această ultimă etapă, accentul nu mai cade pe tropi. Atât ponderea cât şi iportanţa lor scade considerabil comparativ cu etapele anterioare. Locul ocupat mai înainte de metafore este luat acum de simboluri. În ceea ce priveşte *metaforele universului curent*, se pot aminti aici: „lăncile de iarbă mici" [fire de iarbă]; („Orbite"); „La râpa Uvedenrode [universul pre-formal]" („Uvedenrode");„clăile de fire stângi" [infinitatea aparenţelor] „Grup". Iată câteva dintre *metaforele abstracţiunilor*: „joc secund" [poezia], „[Din ceas, dedus…]; „nadir latent [universul artistic], [Din ceas, dedus…]; „ochi în virgin triunghi" [Dumnezeu]; „Grup". Pot fi recunoscute şi *metafore personificatoare*: „ Din trei atlazuri e culcuşul/ În care doarme nins albuşul" („Oul dogmatic"); „Ceasornic fără minutar/ Ce singur scrie" („Oul dogmatic"); „Colo, dimineaţa mea,/ Viu altar îţi miruia" („Orbite"). Se pot identifica şi *mefafore definiţie sau parafrază* : „Nevinovatul, noul ou/ Palat de nuntă şi cavou" („Oul dogmatic"); „De acel galben icusar,/ Ceasornic fără minutar" („Oul dogmatic"). Apar şi epitete: a) *Cromatice:* „clopotele verzi" [Din ceas, dedus…]; „galben icusar" („Oul dogmatic"); „baia albastră" („Grup"); b) *Personificatoare:* „ou uituc" („Oul dogmatic"); „unda logodită" („Timbru"); „lucid eter" („Ritmuri pentru nunţile necesar"); c) *Sinestezice:*„mult-limpezi rapsozi" („Uvedenrode"); „fiori uşori"(„Uvedenrode"); „lente antene" („Uvedenrode"); d) *Metaforice:* „cerul lăcrămat" („Izbăvită ardere"); „calmă creastă" [Din ceas, dedus…]; d) *Antitetice:* „floare de zale" („Uvedenrode"); „ordonată spiră" („Uvedenrode"); „oul sterp" („Oul dogmatic"). În ceea ce priveşte figurile de construcţie, se pot identifica *comparţiile:* „Dantelele sale/ Ca floarea de zale" („Uvedenrode"); „Ar trebui un cântec încăpător, precum/ Foşnirea mătăsoasă a mărilor cu sare" („Timbru").

S-a vorbit de o adevărată reformă înfăptuită de Barbu în sintaxa poetică. El creează un cod lingvistic dificil de descifrat, poezia fiind mai ales „o metodă şi o tehnică, o ştiinţă intransmisibilă, dureros asimilată"[21]. Este „o continuă trudă spre cucerirea unei tehnice"[22].

[1] Mincu, Marin , *Opera literară a lui Ion Barbu*, Cartea Românească, 1990, p 340.
2. Ibidem, p. 210.
3. Ibidem, p. 341.
4. Barbu, Ion, *Poezia leneşă*, în „Viaţa literară", anul III, nr. 77, 10 martie 1928.
5. Paleologu, Al., *Introducere la poezia lui Ion Barbu*, în Viaţa Românească, anul XX, nr..1, ianuarie 1967;
6. Constantinescu, Pompiliu, *Poeţi români moderni*, Editura Minerva, Bucureşti, 1974, p. 56.
7. Vianu, Tudor, *Scriitori români din secolul XX*, Editura Minerva, Bucureşti, 1986, p.87.
8. Valerian, I.„*De vorbă cu dl. Ion Barbu*, în „Viaţa literară", anul I, nr. 36, 5 februarie 1927.
9. Tiutiucă, Dumitru, *Teoria literară*, Institutul European, 2002, p. 314.
10. Barbu, Ion, *Poezii*, Editura Albatros, Bucureşti, 1979, p. 48.
11. Ibidem, p.53.
12. Ibidem, p.90.
13. Morris, Charles, *Signs, Language, Behaviour*, Prentice Hall, New York, 1946, p. 230.
14. Teodorescu, Dorin, *Poetica lui Ion Barbu,* Editura Scrisul Românesc, Craiova, 1978, p. 210.
15. Călinescu, George, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, EFR, 1990, p. 808.
16. Pillat, Dinu, ‚Prefaţă la, *Ion Barbu-Versuri şi proză*, p. XXXV.
17. Constantinescu, Pompiliu, *Scrieri,* I, EL, 1967, p. 282.
18. Călinesu, George, Ibidem, p. 809.
19. Vianu, Tudor, *Scriitori români din secolul XX,* Editura Minerva, Bucureşti, 1986, p. 112.
20. Mincu, Marin, *Opera literară a lui Ion Barbu*, Editura Cartea Românească, 1990, p. 327.

21. Constantinescu, Pompiliu, *Poeți români moderni*, Editura Minerva, 1974, p. 117.
22. Idem.

STRATEGII PARODICE IN DISCURSUL CRITICII LITERARE ROMANESTI

Adelina FARIAS
Universitatea Petrol-Gaze, Ploiesti

Abstract: *The paper tries to consider the Romanian critics'writing from the point of view of some literary tehniques (such as parody, irony, satire), more frequently associated with the fictional style.*
Key words*: literary techniques, fictional style, parody strategies*

Parodia, ca gen ce depăşeşte clasificarea tripartită epic-liric-dramatic, constituindu-se într-o categorie generică sine-qua-non, înglobează şi meta-lingvisticul (trecând din domeniul meta-ficţiunii în cel al discursului pur teoretic). Modul în care este utilizată tehnica parodică nu diferă fundamental de la poet şi prozator, pe de o parte, la criticul (istoricul sau teoreticianul) literaturii, pe de alta. De obicei, diferenţa esenţială constă în faptul că hipotextul de la care se porneşte (dacă acceptăm viziunea transformativă a lui Genette) este constituit, în cazul parodiei literare de factură tradiţională, dintr-un model ficţional (poezie, proză a unui autor, serie de texte), pe când în cazul parodiei aparţinând unui critic literar, punctul de plecare îl poate constitui şi un alt discurs critic (teoretic, istoric), deci meta-ficţional. Dacă parodia literară este numită de Genette „de gradul doi", cea critică ar trebui să fie etichetată „de gradul trei" (fără conotaţiile S.F. ale expresiei…). Lucrurile stau aşa în cea mai simplă dintre variantele posibile. În cazul parodiei postmoderne, însă, situaţia se complică simţitor, câtă vreme metatextualitatea a devenit o trăsătură cvasi-inerentă textului literar, iar între discursul critic (teoretic) şi cel ficţional nu mai există bariere. Ca să aleg câteva exemple, aş spune că „Levantul" concurează cu succes „Dimineaţa poeţilor" sau „Istoria poeziei româneşti" a lui Mircea Scarlat, că teoreticienii literaturii îşi intitulează frecvent volumele „Ficţiuni teoretice" (cazul lui Carmen Muşat), iar romanele lui David Lodge conţin în mare parte dezbateri pe marginea deconstructismului sau a post-structuralismului.

Am selectat în cele ce urmează câteva momente din evoluţia discursului critic românesc, pe care le-am considerat în măsură să evidenţieze maniera parodică a unor critici importanţi. Demonstraţia ar avea ca miză opţiunea (evident personală) pentru o formulă cât mai complexă a scriiturii critice. Aceasta nu înseamnă, evident, „critică impresionistă". Este doar refuzul formalizării extreme, a scientismului conceput sub forma scriiturii neutre ori fixate în algoritmii unei metode dictatoriale (fie ea lingvistica matematică, semiotică, pragmatică etc.). O formulă permisivă a limbajului critic este în concordanţă cu doctrina eclectică a postmodernismului. În egală măsură, personalizarea discursului critic prin tehnici considerate apanajul literaturii sau a fost privită ca un delict până la declanşarea revoluţiei structuraliste, care a condus în final, prin toate prelungirile sale către veritabilul „terorism teoretic" pe care îl sesizăm imediat ce parcurgem majoritatea studiilor de poetică din deceniile VII-VIII. De-abia relaxarea postmodernă a reintrodus naturaleţea şi fantezia în scriitura criticilor şi în cea a teoreticienilor literaturii.

Iar parodierea poate fi privită ca un simptom cert al spiritului ludic şi al libertăţii creatoare pe care şi le îngăduie criticul literar.

Nu ne surprinde, în consecinţă, să descoperim că prima utilizare a procedeului coincide cu începuturile criticii româneşti. Am ales pentru a ilustra tehnica parodică un studiu celebru şi deloc obosit al lui Titu Maiorescu, „Beţia de cuvinte în Revista contimporană (Studiu de patologie literară)". Credem că tocmai parodierea este cea care susţine verva criticului, constituindu-se în acelaşi timp în principalul

procedeu de structurare a textului. Modelul acestui studiu, enunţat din subtitlu, îl constituie un articol ştiinţific, din care Titu Maiorescu preia câteva procedee: apelează la o autoritate în domeniu (Charles Darwin), din care citează cu exactitate, intercalând o trimitere la un alt specialist (Brehm), procedează la clasificări în buna manieră a biologiei şi a ştiinţei medicale.

Criticul mizează pe efectul de surpriză pe care îl obţine prin extrapolarea observaţiilor lui Brehm, Darwin şi Cabanis, pe care le aplică obiectului său de studiu.

Putem să ne referim la un prim nivel al parodierii – calchierea unei structuri specifice unui studiu ştiinţific (din domeniul biologiei şi al medicinei) cu scopul unei demonstraţii umoristice a propriilor opinii despre lipsa de sens şi de valoare a unor articole cu specific umanist (medalion al poetului Costache Conachi, prezentare a concepţiei de istoric a lui Miron Costin) ori a unor bucăţi literare publicate în „Revista contimporană", ceea ce presupune că mecanismul parodic se declanşează datorită inadecvării. Textul suprapune două contexte diferite, ce presupun abordări şi registre stilistice diferite. În esenţă, parodierea se realizează prin mimarea unei investigaţii medicale (de unde şi subtitlul de „Patologie"), care să conducă la ideea clară a disfuncţionalităţii organismului cultural bolnav şi la obiectivitatea certă a celui care tratează „doctoral" cazul. Nici o clipă autoritatea modelului nu este pusă la îndoială, calchierea este folosită doar cu intenţia de a surprinde cititorul, nicicum de a persifla stilul autorilor invocaţi. Cu totul altfel stau lucrurile atunci când ţinta parodierii este identificată în colaboratorii revistei pe care criticul o atacă. Parafrazarea devine o strategie prin care sunt punctate şi amplificate greşelile adversarilor, o strategie menită să ridiculizeze pentru a compromite instanţa pe care aceştia o reprezintă: „În împrejurări normale nu ar fi iertat unui literat, fie chiar membru al Societăţii academice române, să scrie asemenea lucruri. Dar în starea în care se află d.Sion când scrie, şi în care, precum vom vedea mai jos, se află şi alţi scriitori principali ai Revistei contimporane, asemenea fenomene trebuiesc privite mai mult cu un fel de interes psihologic." [1]

În general, Maiorescu îşi desfiinţează adversarul fie printr-o judecată concisă şi tăioasă de tipul „Departe duce pe om beţia de cuvinte" (p.154), fie printr-o modalitate oblică – exagerarea parodică. Această manieră se dovedeşte mult mai abilă şi mai eficientă pentru că în exerciţiul de sarcasm al criticului cititorul se simte antrenat, dornic să continue jocul. Parodia se dovedeşte astfel o modalitate de a dinamiza discursul critic. De altfel, tocmai pentru a obţine şi stimula complicitatea lectorului, Maiorescu anunţă de la început că lasă „binevoitorului cititor sarcina de a le clasa în ordine, de va voi". Pe acelaşi gen de complicitate mizează şi Caragiale atunci când îşi declanşează jocurile bazate pe parafrază împinsă la absurd („Ţal", „Românii verzi", „Mitică"). Lista cu vorbe de duh prin care face profilul lui Mitică (atât în seria anecdotică dar şi în cea lirică), poate fi completată oricând prin exemple familiare celui care citeşte.

Acest tip de parodie secvenţială se bazează pe rescriere, pe parafrazarea augmentativă. Autorul pe care Maiorescu îşi exercită cu adevărată voluptate spiritul critic (în varianta ludică) este Pantazi Ghica. Într-o primă instanţă, Maiorescu invită, subtil imperativ, la continuarea jocului declanşat:

„Simţiţi, vă rog, toată gingăşia logică a acestei îmbelşugări de cuvinte: mulţimea intră în gloată şi în dezordine, ea este nu numai înspăimântată ci şi speriată şi exasperată, ea are hainele nu numai rupte, ci şi sfâşiate, şi atunci în braţele vistierului Cândescu se reped două – nu numai fete, ci şi copile." [2]

Deja după alte câteva exemple similare, autorul e convins că jocul a intrat într-un automatism şi că lectorul câştigat de partea amuzamentului va continua de unul singur rutina ludică pe care a declanşat-o. Rolul criticului este doar de a împărtăşi publicului său un algoritm, pe care la început l-am văzut născându-se, apoi desfăşurându-se sub forma permutărilor sintagmatice:

„«Nici o voce nu răspunse, toată lumea, tăcută şi cuprinsă de o adâncă întristare, păstra un silenţiu lugubru.»

Lumea tăcută păstra un silenţiu! Sau, tot aşa de bine; lumea silenţioasă păstra o tăcere. Sau mai amplificat: lumea lugubră păstra un silenţiu tăcut." [3]

Titu Maiorescu este un autor al cărui demers se asociază cu instaurarea spiritului critic în cultura noastră. De câte ori este vorba de pionierat, gestul critic apare ca preponderent constructiv, căci ordonează aspectele haotice ale unei culturi încă „neaşezate", stabilind ierarhii, despărţind drastic valorile de non-valori. Sarcasmul este arma rezervată imposturii flagrante, după cum am văzut în articolul analizat. Situaţia se schimbă când termenul de referinţă îl reprezintă perioada interbelică: edificiul cultural este stabil şi solid, astfel încât, pentru a se evidenţia din anonimat (dintre multele voci purtătoare de mesaje inteligente, pertinente, etc.), gestul critic trebuie să şocheze, să fie inverenţios şi nonconformist. Este cazul unor critici tineri ai deceniului 3 ai secolului XX, pentru care parodia se asociază zeflemelii iconoclaste. Pare clar că toată rumoarea pe care Eugen Ionescu, de pildă, o isca în jurul poziţiei sale singulare de frondeur pentru care autorii consacraţi ai momentului trebuiau desfiinţaţi, nu urmărea altceva decât ieşirea personală la rampă cu maximum de efect.

Ceea ce frapează la tânărul critic este frenezia negaţiei şi faptul că ea nu pare să fie semnul unei politici culturale coerente, câtă vreme amicii literari de azi devin peste noapte adversari pe care îşi exersează elanul distructiv. Eugen Ionescu lezează nonşalant orgolii ale unor personalităţi de anvergură, a căror autoritate în epocă părea aproape nefisurată: E.Lovinescu, Ion Barbu, Camil Petrescu. Totodată, tânărul deconcertează prin totala dezinhibiţie cu care, aprobându-l pe Ion Barbu în consideraţiile acestuia cu privire la poezia lui Arghezi, demonstrează că nici lirica vast abstractă şi pură a poetului-geometru nu are alt merit decât pitorescul pe care autorul în cauză îl acuza în cazul lui Arghezi.

Tribulaţiile articolului despre „Patul lui Procust", pe care Eugen Ionescu le notează cu evidentă voluptate, dublate cu observaţii paradoxale în legătură cu personalitatea proprie, ne conving că singura strategie de care se foloseşte tânărul critic este sinceritatea extremă. O sinceritate care lezează, contrariază în contemporaneitatea scriitorului şi care continuă să nedumerească, în timp ce ne amuză, astăzi.

Comparând studiul lui Titu Maiorescu de care ne-am ocupat anterior cu articolul lui Eugen Ionescu referitor la poezia lui Tudor Arghezi, vom sesiza că formula parodică nu s-a modificat fundamental. Comentariul poeziei „Duhovnicească" face uz de acelaşi gen de parafrază augmentativă ce constituia reţeta maioresciană: „Maeterlinckian pot broda şi eu pe această temă o sumedenie de variante de aceeaşi calitate şi de o identică forţă de sugestie superficială: *Bate cineva la geam/Cine s-a ascuns sub masă?/Cine s-a urcat pe acoperiş şi suflă-n horn?/Cine a bătut în părete, în lună, în stea,/În fundul pământului, la polul nord?/Cine s-a lovit de nori? de ape? de stele?* la care, poetic şi mistic, pot să răspund: „nu ştiu", ca T. Arghezi, fireşte, sub diferite variante: cineva, cine-ştie-cine, poate mama, poate Fugitul-de pe-cruce. Vedeţi primejdia clişeelor, primejdie iminentă oricărei romantice şi mai ales oricărei retorice? etc., etc., etc." [4]

Pasul prin care Eugen Ionescu se distanţează de ilustrul înaintaş îl constituie mimarea parodică a scriiturii critice a confraţilor săi. Cu flerul şi verva ce i-au adus premiul pentru critică literară după publicarea volumului „Nu" (în 1934), autorul decupează clişeele unui limbaj care, în loc să captiveze prin tensiunea ideii, obosea prin entuziasmul facil sau prin platitudine. Una dintre ţintele favorite ale lui Eugen Ionescu este Felix Aderca, a cărui succintă caracterizare se bazează pe efectul de surpriză al unei coordonări adversative în care se plasează două idei conjuncte: „entuziastul domn Felix Aderca cu verbozitatea d-sale de dubioasă calitate sentimentală, dar de o ireproşabilă naivitate" [5]. Acest mecanism lexical a făcut carieră, ajungând să circule în calamburile folclorului urban actual (ex.: „nu-i frumoasă, da-i bătrână"). Eugen Ionescu îşi exersează stilul parodic reformulând un raţionament critic pe baza căruia Felix Aderca stabilea paralela Eminescu – Arghezi:

„«Amîndoi s-au hrănit dintr-un poet străin şi au revenit la cronicari: amîndoi au sînge străin; amîndoi depăşesc curentul politic al vremii; amîndoi sunt chinuiţi; amîndoi – poeţi mari». Paralela poate urma la infinit: amîndoi poartă mustăţi; amîndoi sunt bruni; nici unul nu are dantură falsă; amîndoi şi-au schimbat numele etc. etc." [6]

De altfel, scriitura parodică este realizată în maniera asocierilor fortuite ale avangardiştilor şi lasă deschisă calea experimentelor radicale pe care le va întreprinde Eugen Ionescu în literatura lui de mai târziu. De un tratament similar se bucură Şerban Cioculescu, „mai arghezian decât Arghezi" (p.12), Pompiliu Constantinescu, O. W. Cisek şi, evident, E. Lovinescu. Pentru tânărul critic, cele mai incitante atitudini se raportează la una dintre extreme: entuziasmul necenzurat şi nejustificat, pe de o parte şi labilitatea proverbială a criticului care nu are curajul sau certitudinea propriilor opinii, pe de altă parte. Maniera de a persifla diferă în funcţie de ţinta pe care şi-a ales-o criticul. În cazul atitudinii excesiv-admirative a lui Şerban Cioculescu, autorul realizează deformarea parodică a ceea ce ar putea fi descris ca povestea unei mari iubiri: „Un entuziasm pe bază doctă este, în schimb, acela al d-lui Şerban Cioculescu, pur, total, constant, intransigent şi religios admirator al d-lui Arghezi, dulcea d-sale obsesie. La *Adevărul*, la *Acţiunea*, la *Viaţa literară*, la *Vremea* etc. d. Şerban Cioculescu nu scrie decît despre T. Arghezi, adorator suav şi tandru, iubindu-l ca pe o amantă, interpretîndu-l, ghicindu-l şi apărîndu-l (mai ales) ca o tigroaică, ori de cîte ori cineva îi scarmănă idolul sau numai se uită urît... Dragostea este împărtăşită: d. Arghezi îl cheamă acasă. Îi trimite comisionari. Vrea să-i vorbească. S-au văzut ieri, nu s-au văzut azi, au să se vadă mîine. Amant atent, d. Cioculescu îţi încredinţează misterios şi ritual că el singur din toată presa română a scris un articol la cincantenarul poetului." [7]

Barierele, şi aşa destul de failibile, între critica literară şi literatura parodică par să cadă cu totul în cazul lui Eugen Ionescu. Creativitate şi spirit ludic mai manifestă în epoca interbelică şi alţi critici importanţi, dintre care ar fi suficient să ne referim la G. Călinescu, a cărui „Istorie a literaturii române" conţine portrete ale unor scriitori realizate în maniera romancierului (generate de acelaşi ochi maliţios care i-a imaginat pe Titi, pe Aglae sau pe Simion Tulea – parodii evidente ale personajelor realiste, concepute balzacian sau dostoievskian).

Venind spre actualitate, depăşim perioada proletcultistă, în care rolul criticului literar era să „înfiereze" sau să ridice postamente unor ilustre nulităţi şi ne fixăm în contextul anilor '60, ani în care vocea criticilor începe din nou să se facă auzită. Am ales dintre reprezentanţii acestei generaţii pe Nicolae Manolescu pentru a încerca să descopăr valenţe parodice ale scriiturii sale.

Aşa cum îl analiza cel mai pertinent comentator pe care N. Manolescu l-a avut vreodată, acesta vede critica literară ca pe un domeniu al deplinei libertăţi de expresie şi de creaţie:

„Critica mi-a ajuns. M-am folosit, de altfel, de ea în modul cel mai liber. N-am redus-o la un steril exerciţiu scientist; am apelat şi la alfabetul altor genuri, deşi, în spirit, n-am trădat-o niciodată. În marginile studiului, eseului ori al simplului articol, dispui de mai numeroase posibilităţi de expresie decât îşi imaginează majoritatea cititorilor. Mi-am luat banul meu de pretutindeni." [8]

Chiar în deceniile VII-VIII, când moda impunea limbajul critic puternic formalizat, Nicolae Manolescu elaborează construcţii teoretice riguroase dar deloc lipsite de fantezie. Îşi subintitulează un astfel de edificiu „Eseu despre romanul românesc" şi nu abandonează tonul eseistic şi implicatura personală nici atunci când elaborează o istorie a literaturii române. De altfel, atât el cât şi Ion Negoiţescu sau Eugen Negrici înţeleg să continue maniera personalizată şi plină de relief a istoricului G. Călinescu, spre deosebire de confraţii care elaborează istorii mult mai seci (Al. Piru, D. Micu, Cioculescu, Vianu şi Streinu, G. Munteanu etc.)

Atunci când, în 2000 autorul îşi selectează eseurile critice publicate pe parcursul a trei decenii în reviste precum „Luceafărul”, „Teatrul”, „Convorbiri literare”, „România liberă”, „Steaua”, „Cronica”, „Ateneu” şi „Cuvântul”, grupându-le sub titlul consacrat deja „Teme”, nu face altceva decât să-şi exprime explicit opțiunea pentru formula fragmentară şi fantezistă pe care o presupune postmodernismul critic. De altfel, în structura criticului au coexistat întotdeauna cele două tentații: eşafodajul teoretic manifestat în construcții de anvergură (Arca lui Noe, Istoria critică a lit. rom.) şi pastila, „respirarea” critică ,ambele străbătute de acelaşi curent al expresiei libere şi personale, de tip eseistic.

Sesizăm încă din titlurile eseurilor selectate în volumul din 2000 atracția ludicului: „Câtă geografie ştia Homer”, „Pruna şi ceapa”, „Broasca, şoarecele şi determinismul”, „Depanatorii de idei”, „Ce fel de gânduri se pot lega de un geamantan vechi”, „Julien Green şi strămătuşa mea”.

Jocurile cu ideea se continuă prin asociațiile paradoxale pe care eseurile le propun, ca şi prin biografism şi spirit anecdotic. Un eseu precum „Trei întâmplări cu obiecte” conține, neîndoielnic, nucleul unui posibil roman. Însăşi tăietura pe care criticul o face în cotidian îşi păstrează reflexele livreşti.Prin aceasta, textul lui Manolescu capătă permanente reverberații culturale, fiind un obiect intertextual prin excelență. Fenomenul care se întâmplă cu proza optzeciştilor se manifestă la nivelul discursului critic şi în opera lui N. Manolescu. Diferența vine din faptul că sesizarea convenției şi exasperarea că totul este scriitură nu provoacă literatură (ca în cazul lui Groşan, Cărtărescu etc.) ci tocmai refuzul ei, cel puțin la nivel declarativ: „Nu am orgoliul (ori vanitatea) să creez viață. Mă mărginesc s-o comentez (…) Sunt şi rămân un comentator de lumi, reale sau imaginare, un parazit util al creației, umbra ei indispensabilă (căci îi ia măsura) (…) Acum cred că pot să răspund la întrebarea de ce nu scriu roman: fiindcă îmi închipui lumea ca pe o carte, nu aşa cum şi-o închipuie romancierii, ca pe o lume.” [9]

Probabil că, închipuindu-şi lumea ca pe o carte – ca dealtfel şi eroul lui Groşan care are certitudinea că locuim pe o carte – Manolescu chiar ajunge în „Teme” la un fel de roman eseistic şi fragmentar pe care cititorul îl parcurge cu aceeaşi încântare cu care ar citi partea a doua a „Şotronului” lui Cortazar.

În jocul de-a literatura pe care îl propune criticul, evident că exercițiul parodic este nelipsit. Un eseu ca „Lumea poveştilor”, de pildă este construit preponderent pe tehnica parodică. Teza lui Manolescu este aici că literatura care se bazează pe morală, care idealizează sau mitizează (al cărei model devine în acest eseu basmul) nu este deloc educativă. Ea e un surogat şi un fel de antidepresiv pentru conştiințele noastre intoxicate din copilărie cu ideea binelui triumfător, dependente ulterior întreaga viață de această iluzie.

Ghicim exasperarea criticului, rezultat al unui context traumatizant (eseul a fost scris în 1984), al unei utopii transformate în coşmar, ghicim că povestea e doar o metaforă pentru minciuna care ne înfrumusețea (kitschizând) existența cotidiană, selectând permanent finalul fericit şi pilda comportamentelor lăudabile: „Hotărât lucru, basmele nu sunt pentru copii. Accesul copiilor ar trebui interzis în lectura basmelor. Să învețe întâi ce e viața şi pe urmă, dacă au chef, să citească poveşti. Înainte însă de a şti ce e rău, şi ce e bine, nu e sănătos să-şi umple mintea cu poveşti. Noi, adulții, putem urma pilda lui Ulise şi să ne legăm de catarg (…).” [10]

Basmele la care accesul copiilor ar fi trebuit interzis s-ar fi putut numi foarte bine: realismul socialist, literatura obsedantului deceniu, toate piesele de teatru şi filmele cu secretari de partid, ingineri agronomi, profesoare de franceză şi muncitori minunați. Şi răzbunarea voalată a criticului se manifestă prin rescrierea răutăcioasă a poveştilor. Parodia devine o manifestare a descărcării unor energii negative, ea e condusă cu vervă spre totala compromitere a valorilor atacate. Simțim la Manolescu acea plăcere a profanării pe care trebuie să o fi încercat autorii blasfemiilor la adresa textului biblic.

La data când criticul propune o rescriere „mai realistă” a poveştilor, un alt scriitor, G. Cuşnarencu, se ocupa şi el cu acelaşi lucru: parodia basmelor. Ceva mă face să cred că, dincolo de tentația dintotdeauna de a zgudui din temelii o lume aşezată, cu legile şi valorile ei consacrate, cum e cea a poveştilor, există la ambii autori o vendetta împotriva idilismului şi falsității lumii a cărei imagine de basm era confecționată de aparatul ideologic comunist. Într-adevăr, în 1984 (ironia istoriei – anul anti-utopiei lui Orwell) când publică „Lumea poveştilor”, ordinea aceasta fals-idilică pe care o proclama propaganda regimului părea la fel de solidă ca a poveştilor lui Perrault sau a Fraților Grimm.

Aceste observații sunt parțial valabile, şi ele se bazează pe cele câteva momente în care lectura critică intră într-o frenezie necontrolată ce mi-a sugerat exasperarea față de clişeu. Astfel de exemple ar putea fi:

„Adevăratul Prinț este un tânăr frumos şi fără fantezie, cu mintea îmbâcsită de prejudecățile castei lui. Iar adevărata Cenuşăreasă e o fată săracă, dar plină de vise înfumurate, care trece pe lângă iubire din cauza ambiției şi a dorinței de a le pedepsi pe nesuferitele ei surori vitrege (…) Prințul, nevoind să se însoare cu o fată de rând, a decis că o va lua doar pe aceea al cărei picior se va potrivi cu acest blestemat pantof (mic de tot, ca pentru picioruşul unei leneşe, care toată ziua stă pe un scaun sau în trăsură): e vorba de un canon, de un tipar, pretins de eticheta princiară. Cum să-ți alegi o iubită pornind de la un astfel de principiu?”

Şi propunerea autorului instituie o pedeapsă gravă pentru protagonişti: prințul să n-o găsească, să caute mereu, ea să rămână singură, tot aşteptând.

La fel, simte nevoia să restaureze o logică a pedepselor şi recompenselor care să sfideze soluțiile lui Perrault. Parodierea se combină cu tonul partizan, contrariat, chiar certăreț: „Glasul gros al bunicii să se datoreze răcelii ei? Dar urechile şi dinții prea lungi, tot boala să le explice? Biata fetiță nimereşte direct în burta lupului. Şi când te gândeşti cât e de nevinovată! Perrault cam sare dintr-o extremă în alta. Le iartă pe surorile Cenuşăresei (care sunt de neiertat), face din îngâmfata Cenuşăreasă un înger de fată, deşi mie mi se pare o nesuferită, în schimb cu fetița din pădure se poartă cumplit.”

Scriitura parodică a lui Nicolae Manolescu mizează pe o falsă epicitate, dublată de un comentariu, când acid, când simplist, perfect adecvat modelului scriptural al poveştii: narațiune captivantă şi morală intercalată în țele narative.

Pe lângă această intrare în rol (şi distanțare concomitentă), autorul îşi exersează spiritul parodic şi printr-un sistem de aluzii livreşti de o mare diversitate, strategie firească statutului de critic literar. Aşa, de pildă, în aceeaşi demistificare (sau „re-scriere mai realistă”) a „Cenuşăresei”, N. Manolescu notează la un moment dat:

„Nici urmă de palat, de caleaşcă, de rochii bogate. Nu vezi lumini, n-auzi cântări de baluri. Apoi el o caută pe fată în familia ei, fără alte investigații.” [11]

Citatul din „Veneția” lui Eminescu, nesemnalat grafic, insesizabil unui cititor nefamiliarizat cu opera poetului, poate părea unui ochi „vigilent”, din interiorul sistemului de referințe cu care operează criticul literar, ca un semn al faptului că N. Manolescu percepe versul eminescian ca pe un clişeu pe care-l foloseşte în verva deconstrucției parodice a poveştii cu aceeaşi dezinvoltură cu care selectează expresii clişeizate din alte registre stilistice („fără alte investigații”).

Cu cât ne apropiem de critica mai tânără, cu atât apetitul pentru parodie şi spirit ludic se accentuează.

Şerban Foarță este autorul care excelează în jocuri intertextuale, ce au adeseori ca miză tocmai refacerea atmosferei de limbaj a unui autor, forțând nota până la repetarea obsesivă a ticurilor scripturale

prin care scriitorul respectiv se particularizează. Mimetismul îngroşat, supralicitarea procedeelor ţin chiar de logica parodicului.

„Eseu asupra poeziei lui Ion Barbu", cartea lui Foarţă din 1980 poate declanşa la fel de bine două moduri opuse de receptare. Ea se poate resimţi ca un veritabil supliciu pentru cititorul care înţelege conceptul de critică literară (ori pe acela de hermeneutică) între parametrii unui discurs mai mult sau mai puţin obiectiv, supus unei grile de lectură identificabile (lingvistică, filologică, filosofică, estetică etc.) şi, în special, cu caracter explicativ.

Ori, dimpotrivă ,cartea poate părea un exerciţiu seducător de a redefini însuşi conceptul de hermeneutică, opunând descifrării cu care aceasta se identifică în conştiinţa celor mai mulţi dintre noi o încifrare menită, vorba lui Blaga, să „potenţeze misterul". În acest caz, încântarea celui care citeşte năstruşnica abordare vine tocmai din jocurile permanente în care „hermeneutul" îi solicită să se lase prins, în incertitudinea, pentru unii stimulativă, propriei operaţii de înţelegere. Să fi mizat Foarţă pe o doză de masochism necesar din partea celor care îi savurează „interpretările"?

Am înclina să spunem că modul în care autorul se joacă (de multe ori aiuritor) cu ideile prizoniere ale unor foarte sofisticate jocuri şi capcane de limbaj este una dintre cele mai curajoase (şi, evident, extremiste) alternative de discurs critic. Ea corespunde în bună măsură experimentului literar în care poeziile lui s-au înscris – şi, în acest domeniu autorul nu mai este singular nici măcar în literatura autohtonă.

Variantei sofisticate de rescriere din „Eseu asupra poeziei lui Ion Barbu" i-am opune maniera în aparenţă mult mai simplă de a pastişa idiolectul unui scriitor (aşa cum sunt textele din „Caragialieta", de tipul:

„Câtemai gânduri şi ce dor/M-a ars pe mine, Veto/Tu nu mă-ntrebi şi-acum, că mor/De ce-mi spui mie veto?/Da! sînt nebun, fireşte că-s/Din vina dumitale;/Treci peste mine fără păs,/Eu nu-ţi mai stau în cale//Vrui, adineauri, să mă-mpuşc/(Decât să-ţi facă curte/Un ăla, că-mi venea să muşc/Şi pietrele din curte)//Cu puşca (d-aia tot mereu,/O curăţ eu vergeaua),/Dar umbra ţi-am văzut-o eu,/Trecând peste perdeaua//De la fereastră, şi am vrut/Să te mai văz o dată/Şi, poate, să te şi sărut/Cum te pupam odată://Cu ochii-n ochi să mi te uiţi/Văzându-mă ca-n ceaţă/Iar după aia, să mă uiţi,/Că eu: adio viaţă!" [12]. Recunosc, formula e savuroasă şi pare a se constitui într-un experimentalism extrem al criticii literare. Dar nu-mi pot opri întrebarea: diferă oare chiar fundamental de parodiile lui Topârceanu, pe care acesta chiar şi le-a numit „umile pagini de critică literară în proză"?

Tangenţă cu tehnica parodică, în sensul unei „transcendenţe textuale" pe care Genette o aşează tot sub umbrela „transtextualităţii" (Palimpsestes.) ar putea avea şi cartea lui Mircea Vasilescu, intitulată „Mass-comedia. Situaţii şi moravuri ale presei de tranziţie". Primul semnal ce atrage atenţia asupra unei abordări ludice este, nu întâmplător, compusul din titlu: „mass-comedia". Nu întâmplător, câtă vreme autorul şi-a dezvoltat o veritabilă vocaţie a studierii titlurilor şi, în general, a „discursurilor de escortă" (preluând atât formula cât şi interesul mentorului său pentru continute în aceste pre-texte).

Genette introduce respectivele segmente discursive în categoria „paratextualitate", neacordându-le un prea mare interes în „Palimpsestes", în schimb Mircea Vasilescu epuizează rezervele de semnificaţie conţinute în titluri. Încă din perioada studenţiei (care a premers doar cu câţiva ani studenţiei semnatarei rândurilor de faţă), Mircea Vasilescu se ocupa insistent de sugestiile pe care le conţineau titlurile volumelor de poezie contemporană, cercetare finalizată cu o lucrare de licenţă în care inventaria, clasifica şi comenta tipologia acestor titluri, din perspectiva unui istoric al mentalităţilor. Ceea ce în, deja legendarii ani '80 însemna o abordare inedită şi curajoasă.

Păstrându-şi bunul obicei, Mircea Vasilescu realizează prin titlurile articolelor (iniţial publicate în „Dilema” şi incluse în cartea din 2001) un dialog intertextual cu unul dintre principalele lui modele: Ion Luca Caragiale. Ca să-i respect tipicul, voi inventaria la rândul meu titlurile: „Titirca, Sotirescu&Company”, „Noi şi-ai noştri”, „Nu cerneală, Năică…vitrion englezesc!”, „Box populi, box dei”, „Scoal’ca-i revulutie...”, „De ce, nene Anghelache?”, „Iti trag palme, ma intelegi”.

Jocul intertextual apelează la două strategii: în primul rând, citarea din titlu care comprimă pentru memoria culturală a cititorului situaţii, schiţe sau comedii, reverberând în acelaşi fel in care se întâmplă cu poemele într-un vers ale lui Pillat; în al doilea rând lumea lui Caragiale se suprapune celei de astăzi, aşa încât chinuitoarea noastra tranziţie apare ca o parodie (de multe ori grotescă, rareori detaşată) a lumii lui Caragiale. Chiar şi atunci când titlul e doar o parafrază şi nu un citat („Dumneaei, tranzitia”), accentul parodic se simte din plin, căci actualizează în urechea antrenată a cititorului replica lui Conu’ Leonida „se scoală şi dumneaei, răposata”. Ceea ce realizează o savuroasă analogie între răposată şi deontologie, avertizând subtil asupra vitalităţii problematice a categoriei moderne avute în vedere.

Semnele scriiturii parodice se înmulţesc la criticii contemporani, într-o progresie, aş zice geometrică, pe măsură ce trecem la deceniile 8, 9. Tot mai numeroşi ne apar autorii care scriu critică literară într-un mod dezinhibat şi creativ, atingând nivelul de tensiune al unui roman al ideilor, al formelor, al teoriilor, sau producând simple crochiuri (tot atâtea posibile schiţe, poeme etc. critice). Metaficţiunea devine tot mai mult normă – atât în literatură cât şi în critica (şi chiar istoria sau teoria) literară, aşa cum biografismul, eclectistul registrelor şi interfeţele parodice se generalizează – în toate tipurile de text. Uneori descoperim doar un accent parodic, cum ar fi în următorul pasaj din Laurenţiu Ulici: „O conştiinţă fericită se exprimă liturgic şi abundent în poezia mai nouă a lui Ioan Alexandru. Cu fiecare volum de «imne», poetul e tot mai puţin contemporanul nostru şi tot mai mult «contemporan cu fluturii, cu Dumnezeu, cum ar fi zis Blaga». [13]

Alteori, parodia este o stratagemă pe care criticul o adoptă pentru a-şi feri stilul de pericolele patetismului (ale unei participări emoţionale prea evidente). Este cazul lui Ion Bogdan Lefter, care îşi reţine cu greu entuziasmul (atunci când îl reţine) faţă de postmodernism sau de optzecism. Iată un exemplu pentru dozajul inteligent al ironiei şi tehnicii parodice dintr-o carte a lui I. B. Lefter despre critica literară a deceniilor 60-80:

„Vreau să cred – şi am iluzia că toate semnele îmi îndreptăţesc speranţa – că în postmodernism puntea de comunicare între genuri se reface, poezia şi proza acceptând în structura lor anumite forme de demers critic, în timp ce critica însăşi tinde să se elasticizeze, să se „re-umanizeze”, să se „re-literaturizeze”. Şi merg şi mai departe spunând că abia acum se deschid dinaintea fostei exilate şi fostei (sau încă actualei) „bovarice” complexate perspectivele apropierii de mai vechiul său vis: extinderea către amploarea unui supra greu al literaturii, către sinteza pluriformă, către condiţia de „Aleph textual”, dacă pot pentru ca să zic aşa!” [14]

Sesizăm tonul profetic al criticului susţinut prin exprimări din sfera unei gândiri proiective: „vreau să cred”, „semnele îmi îndreptăţesc speranţa”, „mai vechiul vis”, „Aleph-textual”. Întregul fragment este străbătut de un anumit patos al ideii pe care, conştient fiind de exaltarea crescândă a discursului, şi îl cenzurează printr-o formulă consacrat ironică din Caragiale: „pot pentru ca să zic!”. În acest fel criticul îşi relativizează întregul discurs, scris dintr-o răsuflare, frază interminabilă străbătută de un entuziasm scăpat de sub control, printr-o ultimă întorsatura de condei voit demistificatoare. Zâmbeşte maliţios de propria-i înflăcărare avertizându-şi cititorul că singurul mod în care se mai pot spune adevărurile grave sau profeţiile este cel parodic.

De fapt, Ion Bogdan Lefter a făcut, de la începuturile activității sale critice, din postmodernism o cauză personală. Aproape toate scrierile sale de factură teoretică ca şi intervențiile verbale (conferințe, răspunsuri la interviuri) s-au constituit în tot atâtea pledoarii pentru recunoaşterea schimbării la față a literaturii române prin acțiunea generației ’80, de la care, lasă a se înțelege criticul, începe textul. Şi tocmai pentru că, inteligent şi sofisticat cum este, nu se poate să nu-şi fi conştientizat inerentele excese ale partizanatului, cu accente adeseori profetice, încă junele (se zice!) şi deloc ingenuul (cum ne lasă a crede) critic îşi temperează (era să zic ingenios...) patetismul prin tehnica postmodernă (prin excelență) a parodiei.

1. Maiorescu, Titu, *Critice*, E.P.L.,Bucuresti, 1966, p.152
2. idem, p.155
3. idem, p.156
4. Ionescu, Eugen, *Nu*, Humanitas, Bucuresti, 1991, p.19
5. idem, p.11
6. ibidem
7. Manolescu, Nicolae, *Teme*, Editura Universalia, Bucuresti, 2000, p.274
8. ibidem
9. idem, p.277
10. idem, p.203
11. idem, p.211
12. Lefter, I. B., *Anii ’60-90.Critica literara*, Editura Paralela 45, Pitesti, 2002, p.307
13. Ulici, Laurentiu, *Confort Procust*, Editura Eminescu, Bucuresti, 1983, p.200
14. Lefter,I.B., *Anii 60-90. Critica literară*, Editura Paralela 45/2002, Piteşti, p.226

Bibliografie:

Ionescu, Eugen, *Nu*, Humanitas, Bucuresti, 1991
Lefter, I. B., *Anii ’60-90.Critica literara*, Editura Paralela 45, Pitesti, 2002
Maiorescu, Titu, *Critice*, E.P.L.,Bucuresti, 1966
Manolescu, Nicolae, *Teme*, Editura Universalia, Bucuresti, 2000
Ulici, Laurentiu, *Confort Procust*, Editura Eminescu, Bucuresti, 1983

CONCEPTUL DE LITERATURĂ FANTASTICĂ. REPERE TEORETICE

Marius-Valeriu GRECU
Universitatea din Piteşti

Résumé : *La définition du fantastique dans la littérature suppose la discussion du statut et de la condition de celle-ci, en partant du rapport fondamental : art-réalité, à la théorie du 'mimesis' aristotelique.*
Le fantastique est une catégorie esthétique, présentant des affinités avec l'étrange, le miraculeux, le fabuleux féerique, l'allégorique, l'absurde, le comique, le grotesque, l'enigmatique et le sensationnel.
Les rapports d'entre le fantastique et les catégories esthétiques apparentées ont été expliqués, au cours des années, par les esthéticiens, les critiques et les historiens littéraires.
Le fantastique dans la littérature représente, par rapport avec le réalisme, un symbole de l'esprit humain.
Mots-clés: *fantastique, mimesis, réalité*

Definirea fantasticului impune discutarea statutului şi condiţiei literaturii, pornind de la problema raportului fundamental :artă - realitate, la teoria "mimesis"- ului aristotelic, esenţial valabilă şi astăzi, dar răstălmăcită şi interpretată diferit.

Aristotel (384-322 i.e.n), în *Poetica* sa, o lucrare de logică, dezvoltă aplicativ teoria "mimesis" -ului, însă, comparând istoria cu poezia, afirmă şi un alt punct de vedere decât acela al imitaţiei, anume cel al unei arte concepute ca o prelucrare a realităţii, in sensul unei reliefări a caracterelor ei necesare , deoarece poezia înfăţişează lucrurile aşa cum ele ar fi trebuit să se întâmple, pe când istoria înfăţişează fapte aievea întâmplate.Poezia prelucrează deci realitatea, apropiind-o de idealul ei etern şi necesar, deoarece poetul concepe tipurile generale ale lucrurilor ca pe nişte produse ale minţii noastre.Temeiul de observaţie pe care îşi clădeşte adevărurile sale îl alcătuiesc eposul homeric şi tragedia greacă din veacul al V-lea î.e.n El fixează statutul, condiţia literaturii, care este **imaginarul.Imaginaţia**, după Aristotel, lucrează în "marginile verosimilului şi necesarului", amendând ideea artei ca imaginaţie şi definind-o (imaginaţia, n.n) ca o categorie estetică prin "verosimil" şi "necesar", identificând " verosimlul" cu " posibilul" şi "plauzibilul", în timp ce " necesarul " desemnează un raport de cauzalitate. Comentând ***Odiseea***, pentru prima dată el intuieşte fantasticul, dar nu ştie să-l numească, oprindu-se "la jumătatea drumului nehotărât şi perplex", după cum afirma **Benedetto Croce** în ***Estetica*** sa.

Pentru a defini natura fantasticului, trebuie realizată disocierea conceptelor de "imaginaţie" şi "fantezie".

După Ovidiu Ghidirmic, "Dicotomia imaginaţie-fantezie trebuie să constituie punctul obligatoriu de plecare, pentru o posibilă definiţie a "fantasticului", punct de pornire cerut de însăşi etimologia cuvântului (gr. Phantasia).

Identificarea şi considerarea acestor două concepte, ca fiind cvasisinonime, a dăinuit multă vreme, însuşi Aristotel nu reuşise disocierea "fanteziei" de "imaginaţie".

În istoria esteticii, problema disocierii a început să se pună odată cu romantismul german, la sfârşitul secolului al XVIII-lea.

Friedrich Wilhelm Schelling (1775-1854), reprezentant al filozofiei clasice germane, făcând distincţia dintre o "imaginaţie primară" şi "una secundară:, a pus în evidenţă coordonatele majore ale unei filozofii a mitului şi , în general, a culturii.

Considerând **fantezia** o facultate superioară, creatoare, necondiționat liberă şi riguroasă, fără să conțină nimic anarhic, **August Wilhelm Schlegel** arăta că **mitul** este întotdeauna o imagine a acestuia, deci un produs anterior conceptului, o vedere asupra naturii şi lumii care aparține unei națiuni întregi.

Şi pentru **Jean Paul Richter**, "fantezia" este o facultate superioară, sintetică, în timp ce "imaginația" n-ar fi decât un fel de "memorie" vie.

După romanticii germani, "fantezia" ar fi specifică geniului, pe când "imaginația" n-ar presupune decât simplul talent.

Romantismul englez inversează raportul, **Coleridge** fiind primul care teoretizează dicotomia **imaginație-fantezie**.Imaginația creatoare este principala facultate a geniului, îndeplinind o funcție unificatoare şi mediind între rațiune şi intelect, pe când fantezia îndeplineşte o funcție de juxtapunere a unor materiale gata formate, fiind o formă a memoriei, emancipată de ordinea temporală şi spațială, asociată talentului, pe când imaginația este specifică geniului.

În estetica italiană, care se va situa pe pozițiile romantismului german, se va produce adevărata reabilitare a fanteziei, **Geambattista Vico** scoțând în evidență, pentru prima dată, superioritatea conceptului de fantezie creatoare.

Atât **Francesco de Sanctis** (în **Istoria literaturii italiene**), cât şi **Benedetto Croce** se declară drept continuatori, atât ai romantismului german, cât şi ai lui **Vico** în problema dicotomiei **imaginație-fantezie**.

Francesco de Sanctis distinge două tipuri esențiale de imaginație, una inferioară, mecanică şi analitică, şi alta superioară, organică şi sintetică, pe care o numeşte "fantasia". Imaginația este producătoare de imagini, pe când fantezia este creatoare de fantasme, forme mai înalte şi mai eterate ale primelor.

Pentru **Croce**, în **Estetica** sa, imaginația are un caracter mecanic, pe când fantezia reprezintă facultatea de sinteză şi creație, prin excelență, a poetului.

Jean Starobinski, reprezentant al şcolii de la Geneva, întreprinde un scurt istoric al conceptului de imaginație, din unghiul de vedere al psihologiei şi filozofiei. El face disociația între două tipuri de "imaginație", între "imaginarul minim, inseparabil de orice creație literară" şi o "imaginație sporită (cea a ficțiunilor delimitate)". "Imaginarul minim" este, de fapt, "imaginația" propriu-zisă, care conlucrează cu funcția realului, ce constituie baza operelor considerate, de regulă, "realiste", pe când "imaginația sporită", numită şi "potențată", este caracteristică "ficțiunilor delirante", care tinde până la ruperea de real şi este echivalentă cu "fantezia", imaginație artistică creatoare de literatură fantastică de-a lungul secolelor.

Roger Caillois şi **Tzvetan Todorov**, considerați cei mai redutabili teoreticieni ai geniului, au încercat să realizeze un fel de "fenomenologie" a fantasticului, urmărind să pătrundă în esența acestuia.

Roger Caillois, un spirit cartezian, încearcă să elucideze teritoriul atât de ambiguu şi de echivoc al fantasticului.El exclude din sfera fantasticului veritabil fantastical voluntary, "voit", rezultat mai mult al voinței şi mai puțin al inspirației, deoarece nu răspunde unor impulsuri interioare ale artisticului, considerându-l un fantastic "mecanicist", inautentic, deoarece presupune mai mult dexteritate, îndemânare şi mesteşug.Tot în sfera pseudo-fantasticului include **fantasticul instituțional**, adică "miraculosul din basme, din legende, din mitologie", o formă care trebuie exclusă din sfera fantasticului autentic.Din exces, teoreticianul francez respinge o componentă esențială a literaturii fantastice, **fantasticul mitologic**. El distinge, în evoluția literaturii fantastice universale, trei mari etape: **basmul, povestirea fantasticului propriu zisă** şi **povestirea ştiințifico-fantastică**.

Un alt contemporan, **Tzvetan Todorov**, în cadrul esteticii literare face distincția dintre genurile "istorice" (recunoscute de estetica clasică) şi genurile "teoretice , incluzând literatura fantastică în acest gen "teoretic" şi o analizează din punct de vedere **verbal, sintactic** şi **semantic**.El prezintă şi sistematizează rețelele tematice ale literaturii fantastice, punctând, totodată, deosebirea dintre propria-i metodă şi cea a criticii tematice şi defineşte fantasticul prin estetica receptării. " Fantasticul este ezitarea cuiva care nu cunoaşte decât legile naturale puse față în față cu un eveniment în aparență supranatural", precizează **Todorov**. Ezitarea între o explicație prin cauze naturale şi alta prin cauze supranaturale, dând posibilitatea de a opta pentru una sau alta din soluții, generează efectul fantastic.Fantasticul se produce atunci când se împlinesc trei condiții: ezitarea cititorului, ezitarea personajului şi asigurarea oricărei interpretări poetice sau alegorice. Cititorul trebuie să fie unul abstract, implicit şi care să se identifice cu personajul principal, şi numai ezitarea acestuia trebuie să ne intereseze în definirea fantasticului.Pentru producerea efectului fantastic, ezitarea cititorului şi respingerea oricărei interpretări poetice sau alegorice sau cele două condiții obligatorii, iar ezitarea personajului principal este o condiție facultativă.

Tzvetan Todorov, ca şi **Roger Caillois**, dar cu alte mijloace, încearcă să definească un fantastic pur, practicând tot metoda reducționistă, însă aduce o inegalabilă contribuție prin analiza excepțională consacrată temelor fantasticului: temele "eului" şi temele "tuului".Temele "eului" cuprind un grup de teme reflectând raportul **eu-lume (cosmos)** şi intră ființele supranaturale, hazardul (soarta, destinul), levitația, delirul imagistic, sciziunea conştiinței, motivul dublului, jocul cu timpul şi spațiul, onirismul, confuzia între vis şi realitate, teme legate de sistemul de percepție şi în special de vedere ("teme ale privirii").În rețeaua "tuului" intră temele care reflectă raportul dintre eu şi celălalt (inconştient) : sexualitatea şi moartea.

În critica sociologică, fantasticul este definit ca o tulburare a raportului "reflectare/oglindire" şi printr-o trăire mai intensă, în spiritul în care **Edgar Allan Poe** vorbea de o "experiență a limitelor". Este meritul acestuia de a fi recunoscut că lirismul poate aspira la expresia absolutului, chiar fără să se întrebuințeze categoriile poeziei filozofice.În "**Principiul poetic**", **Poe** denunță cu energie "deosebirile abisale între modul de acțiune al adevărului şi poeziei", recunoscând celui din urmă un conținut transcendent, de vreme ce el nu se rezolvă "nici în privelişti, nici în sunete, nici în parfumuri, nici în culori".

Între realism şi fantastic deosebirea ține de intensitatea trăirii, de unde **Franz Hellens** vorbea de un "fantastic real" (**Le fantastique réel**, 1967), tot astfel cum, inventând termenii, **Marin Beşteliu** susține, in extenso, un "realism fantastic" (**Realismul literaturii fantastice**, 1975).

Se desprinde adevărul că fantasticul este consubstanțial şi, totodată, antitetic cu realismul, având contingențe şi prezentând afinități cu straniul, terifiantul, miraculosul, fabulosul feeric, enigmaticul, alegoricul, absurdul, grotescul şi chiar cu senzaționalul. (**Al. Philippinde**, **Fantastic si senzațional**, în "Contemporanul", nr.8/1969).

Deci fantasticul apare, de regulă, împreună, prin contaminare, cu aceste categorii de care, neexistând un fantastic pur, este greu de despărțit.În concluzie, se poate spune că există mai multe tipuri de fantastic (asociat categoriilor expuse mai sus).În funcție de definiția dată literaturii fantastice, fantasticul fiind "o dispoziție a spiritului uman, dintotdeauna şi de pretutindeni".

Elocventă este şi situația mitologiilor prestigioase ale antichității, saturate de elemente fantastice care se circumscriu sferei fantastice a literaturii, numită "fiica mitologiei" de **Mircea Eliade.** Fantasticul mitologic şi-a păstrat vigoarea din vremurile

îndepărtate şi până astăzi, revalorificarea şi reinterpretarea vechilor mituri constituind un nesecat izvor de inspirație, deoarece " Mitul este o realitate culturală extrem de complexă care poate fi abordată şi interpretată în perspective multiple şi complementare".Istoricul religiilor, **Mircea Eliade**, acordă o atenție deosebită mitului, afirmând că "Mitul povesteste o istorie sacră; el relatează un eveniment care a avut loc în timpul primordial, timpul fabulos al începuturilor…Mitul nu povesteşte decât despre ce s-a întâmplat realmente….Persoanele miturilor sunt ființe supranaturale.…Miturile relevează aşadar activitatea lor creatoare şi dezvăluie sacralitatea (sau numai caracterul supranatural al operelor lor).În fond, miturile descriu diversele şi uneori dramaticile izbucniri în lume a sacrului (sau supranaturalului)".

Un alt filozof român, **Lucian Blaga**, consideră că miticul şi magicul nu vor dispare niciodată din conştiința umanității, deoarece sunt forme permanente ale spiritualității. El face distincția dintre gândirea mitică şi gândirea magică, mitul reprezentând "încercarea de a releva un mister cu mijloace de imaginație", pe când magicul conține " o convertire imaginară a misterului" şi presupune ideea unei "substanțe magice ", a unei "puteri magice". Nu se condiționează reciproc miticul şi magicul în orice situații, existând "mituri fără motive magice" şi "magie fără motive mitologice", după cum există şi "forme mixte de întrepătrundere a mitului cu motive magice". După **Blaga**, ideea magicului este "cea mai polivalentă idee a spiritului uman", la care a recurs "poezia mare a tuturor timpurilor", magicul fiind "sarea oricărei culturi". "O cultură se umple de magic, ca buretele de apă".

Teoreticianul rus, **V.I.Propp**, evidențiază raportul dintre mit şi basm şi consideră mitul ca unul din izvoarele basmului, iar **G.Călinescu** arăta că basmul "este departe de a fi o manifestare a primitivului", considerându-l posterior mitologiei.Fantasticul basmului constă în prezența unor "ființe himerice, înzestrate cu puteri supranaturale, de obiecte cu virtuți magice şi de unele acțiuni specifice ca 'metamorfoza' şi 'proteismul' ".

La întrebarea în ce măsură literatura română manifestă **o vocație a fantasticului**, au răspuns Al. Philippide, Eugen Simion, Adrian Marino, Marin Beşteliu, Ovidiu Ghidirmic ş.a, unii considerând că fantasticul ocupă un loc neînsemnat în literatura română (Philippinde, Marino), alții, dimpotrivă, consideră că fantasticul este o predispoziție a spiritului uman, manifestându-se în toate literaturile, ca atare, există o vocație a fantasticului în literatura română, ilustrând-o cu operele unor scriitori precum M.Eminescu, L.Rebreanu, Mihail Sadoveanu, Mircea Eliade, care au elaborat opere de notorietate, în care fantasticul ocupă o pondere însemnată.

-Bibliografie-

Blaga, L., *Despre gândirea magică*, 1941
Caillos, R., *În inima fantasticului*, Ed. Meridiane, Buc., 1971
Călinescu, G., *Estetica basmului,* 1965
Croce, B., ***Estetica***, Ed. Univers, Buc., 1970
Eliade, M., *Aspectele Mitului*, 1978
Ghidirmic, O., *Moştenirea prozei eminesciene*, Scrisul Românesc, Craiova, 1996
Ghidirmic, O., *Proza Românească şi vocația fantasticului,* Scrisul Românesc, Craiova
Starobinski, J., *Relația critică*, Ed. Univers, Buc. 1974
Todorov, T., *Introducere în literatura fantastică*, Ed. Univers, Buc., 1973

DE LA MEMORIA CRITICĂ LA INOVAȚIA FRACTALĂ ÎN RECEPTAREA TEXTULUI POETIC

Nicoleta IFRIM
Universitatea „Dunărea de Jos" Galați

Abstract: *The reading theories have imposed different interpreting patterns on the literary text by which the act of reading is directed towards getting the ultimate signification; but, the literary text can be regarded upon as an open dynamic space which gets in touch with the interdisciplinary fields of enhancing sense by means of the newly-occured fractality. Thus, the text offers new values which can be analised as fractalic connotations within the literary creative perspective.*
Key words*: critical memory, fractal innovation, interpreting patterns, signification*

Textul poetic, ca spațiul deschis interpretărilor critice, îşi pune în valoare, odată cu fiecare încercare de surprindere a sensului său, propria „memorie critică" structurată în diferitele pattern-uri lectoriale, care s-au succedat diacronic de-a lungul demersurilor exegetice. În acest fel, „paradoxul interpretării" pune în relație două câmpuri tensionale aflate într-un permanent conflict: pe de o parte „memoria critică" a textului care se impune ca „autoritate de sens", proiectând, prin diferitele direcții critice, invariante interpretative uneori clasicizate, funcționând ca standard de lectură la care cititorul aderă involuntar, şi, pe de altă parte, textul însuşi care anulează, cu fiecare lectură, „tirania" modelului critic. Astfel, textul poetic pare a eluda, cu fiecare încercare de decriptare a sensului, autoritatea pattern-ului critic, încercând să-şi dirijeze intrinsec diferența de sens, de multe ori inedită prin ruptura față de metodă.

Într-o scurtă privire diacronică, reducționismul critic, ca impunere a unui sens – autoritate, cunoaşte mai multe forme de manifestare. Pe de o parte, amintim filtrul biografic, empiric, de „intrare" în text, dar şi metodele care absolutizează funcția contextului ideologic sau cultural căruia îi aparține opera. În acest caz, textul este o structură traversată de coduri culturale şi estetice care îi impun un anumit sens dependent strict de contextul exterior. Pe de altă parte, funcția expresivă a discursului poetic transmite calitatea creatorului de instanță impersonală, existentă în operă sau de instanță personalizată manifestă prin operă, ceea ce înseamnă o căutare reducționistă a mărcilor de semnificație auctoriale în discurs. Disputa conceptuală din jurul noțiunilor de *eu social / superficial / empiric* (critica biografistă) şi *eu profund / poetic* (critica textualistă, psihocritica, critica feministă şi postcolonială etc.) nu a făcut decât să grupeze metodele interpretării operei literare (şi a celei poetice, în particular) în cele două mari orientări: reducționismul extern şi cel intern.

Critica hermeneutică recentă selectează din ansamblul semnelor textuale pe cele reductibile la o interpretare coerentă conținută într-o ordine precisă epistemologică şi ideologică. În acest sens, Marcel Corniş-Pop pune în discuție scenariile critice ca tipare de căutare a diferitelor semnale din perspectiva a patru modele dominante. Modelul *mimetic* şi modelul *expresiv* reduc actul interpretativ la identificarea semnificanților obiectivi sau subiectivi. Modelul *retoric* (*estetic*) presupune, la rândul său, configurarea unei structuri particulare de elemente materiale individuale. „Chiar şi în varianta *structuralistă* actualizată a modelului retoric, se aşteaptă de la critic să opereze o interpretare imanentă – o căutare a matricilor de adâncime ale operei."[1] Modelul *cathartic,* care interpretează sensul drept efect al textului asupra lectorului, propune

identificarea „temei identitare" a cititorului, aşa cum procedează modelul receptării hollandiene. Articulațiile poststructuraliste ale receptării privesc textul în dependența sa față de convențiile exterioare; pentru critica feministă, de exemplu, interpretarea urmăreşte principial identificarea sensului în contextul unui „cadru teoretic deja elaborat al realității construite social, ideologic şi lingvistic"[2], al cărui funcție primară este aceea de subminare a ideologiei falocentrice de enunțare. Într-un astfel de context al metodei, citirea textului poetic devine „act politic" ce indică „pericolele patriarhatului": „Recunoscând rolul limbajului (*poetic – n.n.*) în a face ca socialul / construitul să pară *natural*, feminismul preia intertextul drept pretext şi context, rediscutând (şi ridiculizând) reprezentările femeii drept *concavitate* (lipsă), parte din *natură* (nu civilizație), cu scopul evident de a conştientiza şi instrui publicul cititor."[3]

De fapt, aşa cum observa Marcel Corniş-Pop, „poststructuralismul promite să integreze lectura într-un *praxis* cultural extins (...). Atenția critică este refocalizată de la întrebarea ce face ca literatura să fie literatură? la aparatul sociocultural care pune stăpânire pe literatură, o organizează, o traduce şi o refractă." [4] Un rol primordial îl joacă lectorul, invitat să rescrie textul într-o atitudine dinamic-participativă: „Cititorul trebuie să opereze (...) trei serii de transformări fenemenologic-retorice: una de la suprafața textului la structura de adâncime a textului, o transformare ulterioară de la structura de adâncime la seturile derivate de abstracțiuni ideologice (ideologia procesului narativ şi ideologia lumii reprezentate) şi, în final, la înțelesul estetic-ideologic total."[5] Câştigurile interpretative ale teoriilor orientate asupra lectorului par a veni, în viziunea teoreticianului, din trei direcții: *ontologia textuală* lasă loc *dialecticii lecturii* (o orientare exterioară către performanța interpretativă a lectorului, implicat acum în construirea sensului), *analiza formalistă* este înlocuită de *receptarea estetică* („Desfătarea cititorului începe în momentul în care el însuşi devine productiv" - Iser) şi defavorizarea *mesajului literar* față de *producerea şi receptarea* acestuia prin lectură.

În contextul actual al postmodernității, care vizează subliminal detaşarea şi ruperea irevocabilă de orice reprezentare a centrului şi a autorității, putem vorbi de o inedită „decanonizare critică" a textului, de ipostaza operei care-şi fabrică singură metoda de lectură. Din acest punct de vedere, textul poetic devine o ipostază fractalică a formei complexe mandelbrotiene, configurând critic o „celebrare a diversității" (Alain Boutot [6]). Astfel, postmodernitatea fractalică propune o viziune diferită, inovatoare, asupra metodelor interpretării textelor literare, în general, şi a celor poetice, în particular. Aşa cum afirma Lyotard, "un artist sau un scriitor postmodern este în situația unui filosof: Textul pe care îl scrie, opera pe care o produce nu sunt, în principiu, guvernate de regului prestabilite şi nu pot fi judecate conform unei judecăți determinante, aplicând categorii familiare/cunoscute textului sau operei." Născută din epistema postmodernistă, fractalitatea ca metodă de interpretare a textului deconstruieşte iconoclast orice canon critic, nemaifiind subordonată unei singure perspective subiective: acum opera se află deasupra grilelor interpretative, creându-şi propriile exigențe şi recâştigându-şi autonomia specifică.

Premisa unei astfel de perspective critice asupra textului poetic este că acesta se structurează ca spațiu dinamic al reprezentării imagistice care respectă principiile de auto-formare fractalică identificate de Mandelbrot în studiul său despre formele Naturii [7]: *primatul detaliului*, *non-liniaritatea* şi *omotetia internă.* Depăşind regularitatea statică a metodelor interpretative reducționiste, noua perspectivă valorifică demersul analitic în sensul creării unui descriptivism contemplativ care nu mai explicitează modulațiile interioare ale imaginarului literar, ci le potențează pentru a surprinde diversitatea intrinsecă a dinamicii formelor. Opera poetică devine astfel o proiecție a

Naturii mandelbrotiene, complexă în multiplicitatea valenţelor ei, generând o paradoxală solidaritate intrinsecă între cosmos şi anthropos.

Primatul detaliului, ca principiu de esenţă mandelbrotiană al „intrării în text", permite observarea modulaţiilor interioare ale textului poetic din punctul de vedere al omniprezenţei detaliului revelator la diferitele sale nivele de organizare. Pluralitatea semnificantă a detaliilor generează astfel complexitatea textuală la nivel formal dar şi imagistic încât textul devine o „liberă diversitate" fractalică ce-şi potenţează sensurile viziunii specifice nu atât prin unităţile tematice dominante, cât mai ales prin diferenţierea lor calitativă prin detaliu. Metoda interpretativă fractală, care propune un demers regresiv din detaliu în detaliu, la o scară din ce în ce mai mare, nu conduce la o creştere a simplităţii până la identificarea semnificantului textual ultim şi invariabil, ci provoacă o implicită creştere a complexităţii. Vorbim aici de *iluzia veridică* fractalică ce „ne invită parcă să credem că fiecare colţişor din univers, oricât de mic ar fi el, închide în sine un nou univers, cel puţin la fel de complex ca şi precedentul."[8] Fractalitatea nu mai înseamnă reducere la elementar, opunându-se ireversibil filosofiei actuale care, pentru R.Thom, „face ca analiza unui sistem prin componentele sale ireductibile să fie primul demers care trebuie îndeplinit de cercetător în dezvăluirea naturii sistemului."[9] De exemplu, asumarea unui astfel de deziderat fractalic în interpretarea textului poetic eminescian permite apropierea de detaliul textual cu intenţia manifestă de contemplare a sensurilor inculcate de acesta, într-un proces interpretativ care urmăreşte, aşa cum cerea Mihai Drăgan, „dezvoltarea, în etape succesive, a spiritului creator, întruparea lui în forme poetice care cresc una din alta, amplificându-se arborescent într-o structură romantică şi modernă totodată."[10] Astfel, „intuiţia de totalitate"[11] eminesciană se metamorfozează succesiv, cu fiecare text şi detaliu al viziunii, într-un spaţiu artistic multifaţetat şi coerent, unde „imaginaţia poetică reiterează, într-o dezvoltare progresivă (...) aproape toate emoţiile şi intuiţiile iniţiale. Totul se desfăşoară într-o mişcare concentrică şi imprevizibilă, de adâncire şi deschidere infinită, nostalgia perfecţiunii şi căutările dureroase intensificându-se mereu, odată cu vârstele fiecărui text."[12]

Non-liniaritatea instituie un demers specific de explorare a lumii dinamice a formelor, contrastând cu ideologia tehnico-ştiinţifică pozitivistă care percepea universul drept un continuu-um static perfect ierarhizat. Schimbarea de paradigmă implică reconsiderarea fragmentului ca sursă generică a discontinuităţii, căci „după un sfert de veac, erupţia *neliniarităţii* a produs o profundă schimbare în eşafodajul fizicii, comparabilă cu cea produsă de revoluţia cuantică sau de cea relativistă, revoluţii care au marcat începutul secolului al XX-lea. Printre nenumăratele consecinţe ale acestei evoluţii, una din cele mai importante este elaborarea progresivă a unei descrieri a Naturii prin care se renunţă la separarea miezului viu de materia inertă; şi asta, mai ales datorită luării în consideraţie a neliniarităţilor, surse ale unor comportamente de o infinită diversitate."[13] Discontinuitatea şi fragmentarismul devin astfel instrumente inedite ale analizei textului poetic, convertit acum în topos imagistic diseminat şi polivalent, unitar însă prin auto-similaritate. În această perspectivă, organizarea imaginarului poetic nu mai aderă la tiparul perspectivismului cartezian (modelul vizual dominant al modernităţii) care a impus conceptul spaţiului izotopic, rectiliniar, abstract şi uniform. „Un asemenea spaţiu, afirmă Ciprian Mihali, se lasă interogat cu privirea, dar nu cu ochii implicaţi în lucruri, participând la devenirea lor, ci cu ochiul abstract, singular şi detaşat, al minţii."[14] În tipul cartezian de raportare la spaţialitatea textului poetic mai importantă este conceptualizarea cantitativă, abstractizarea şi nu diferenţierea calitativă a elementelor structurante căci, aşa cum observa Martin Jay, „perspectivismul cartezian a fost (...) aliat cu o viziune ştiinţifică a lumii, care nu mai citeşte în mod

hermeneutic lumea ca un text divin, ci mai degrabă o vede ca situată într-o ordine spaţio – temporală reglată matematic, umplută cu obiecte ce pot fi observate doar din afară de către ochiul nepasionat al cercetătorului neutru."[15] Şi de data aceasta, textul eminescian devine un exemplu ilustrativ de funcţionare a *non-liniarităţii* şi *fragmentarismului* fractalic. Mihai Cimpoi afirma în acest sens : „Trebuie să ţinem seama neapărat de faptul că Eminescu se situează – nu temporal, ci prin esenţialul operei şi personalităţii sale – în faza de tranziţie de la sistematism la fragmentarism, de la viziunea impersonală asupra lumii la cea marcat personală şi temporală (...). Nu e vorba de bucăţi rupte dintr-un întreg, de resturi rămase din el ca în cazul binecunoscut al fragmentelor presocraticilor. E la mijloc o mutaţiune de orizont ontologic, o formă de mentalitate care substituie sistemul prin fragment, substituire alimentată de conştiinţa – sceptică, nelinişţită, mereu căzând în aporiile cunoaşterii – că *unitatea infinită a sistemului* condamnă fatal la neîmplinire, la o scufundare în împărăţia semnelor."[16] Fragmentul devine astfel, în viziunea noastră, un nucleu fractal omotetic ce intră în jocul combinărilor, constituindu-se ca element textual iniţiator care generează permanent alte începuturi. Pentru Eminescu, poet de structură romantică, fragmentele, „privite dinspre ele însele (...), sunt puncte de stabilizare, de centrare, sfidând haosul; privite însă dinspre sistem, ele sunt puncte de destabilizare şi descentrare, producând ele însele haos (...). Limitarea la fragment nu înseamnă blocarea definitivă, ci stabilire într-un punct din care comunică – secret, ezoteric – cu alte puncte. Unitatea fragmentarismului e de domeniul tainei, a corespondenţelor subadiacente."[17] Refacerea arhitecturii ipotetice despre care vorbeşte Călinescu, care a pus în relaţie textele definitive (în sens maiorescian) cu variantele şi metamorfozele lor manuscrise, reprezintă pentru noi o încercare de a surprinde unitatea fragmentară a operei, un model fractalic în care partea reflectă omotetic esenţa întregului în cadrul unui comportament specific – diviziunea fragmentară.

Omotetia internă este definită în teoria mandelbrotiană în termeni de autosimilaritate a formei fractale, în cadrul căreia partea reprezintă o imagine succedanee a întregului, sintetizând şi reiterând toate elementele structurante caracteristice ale formei fractalice globale. Nu este vorba despre o simplă reflectare simetrică a întregului în fragment, ci de „creşterea" modelului fractalic cu fiecare fragmentare succesivă a părţilor sale, într-o direcţie intensivă care merge regresiv, din nivel în nivel, dar recuperând în fiecare „intrare în formă" specificul generic al totalităţii originare. Din acest puct de vedere, orice text poetic poate fi privit ca un fractal complex, care admite principiul omotetiei interne ca fir organizator al imaginarului artistic, atât din punctul de vedere al dinamicii deschise a variantelor textuale care „cresc" unele dintr-altele într-o geneză interioară plurimorfă, dar şi din punctul de vedere al consubstanţialităţii omotetice a viziunilor intra-textuale care asigură coerenţa semnificaţiei globale. În acest fel, cu interpretarea fiecărui text poetic aparţinând unui autor anume, lectorul se adânceşte într-un demers analitic activ-recuperator al unităţii de viziune, altfel spus, parcurge un drum retrospectiv pe durata căruia descoperă, în fiecare proiecţie textuală, o omotetică manifestare a identităţii originare a gândirii creatoare. O astfel de abordare cere reconsiderarea instrumentelor de intrare în text, deoarece „lumea" operei poetice nu mai este asimilabilă ca proiecţie statică, liniară, reductibilă prin periodicitatea ei de sens la un număr finit de invariante; din contră, privită fractalic, opera poetică a fiecărui creator surprinde prin dinamismul formelor, prin complexitatea de sursă omotetică; parafrazându-l pe Grégoire Nicolis, am putea spune că orice univers poetic potenţează „o lume de instabilităţi şi fluctuaţii care sunt în cele din urmă responsabile pentru uimitoarea varietate şi bogăţie de forme şi structuri [...]. Noi

concepte şi noi metode sunt evident necesare pentru a descrie natura (operei – n.n.), în care evoluția şi pluralismul devin cuvinte cheie."[18] Nota comună a acestor observații pare a fi izomorfismul parte – întreg, dublat de procedeul diviziunii succesive, constituindu-se, în esență, într-un model creator asumat de orice text poetic (sau ansamblu de texte aparținând unui poet), cu reale extensiuni de semnificație. Fragmentarea de tip intensional, care implică o dezvoltare internă a complexității (partea devine co-referință intrinsecă a fragmentării), impune astfel criteriul omotetic ca regulă a „creşterii" fractalice. Din acest puct de vedere, modelul mandelbrotian al *cascadei ascendente* structurează un pattern de constituire a discursului poetic, pe acelaşi principiu dominant al auto-similarității, acesta contribuind la motivarea viziunii holografice a imaginarului, prin care individualul recuperează generalul, localul potențează globalul, iar partea reiterează funcțiile şi specificitatea întregului.

Astfel privită, fractalitatea ca „decanonizare" şi eludare a „memoriei critice" a textului poetic se întoarce intensiv spre modulațiile interne ale producerii discursului şi sensului, cărora le conferă relevanță specifică dincolo de autoritatea canonică a diferitelor grile de lectură.

Note

1. Corniş-Pop, M., *Tentația hermeneutică şi rescrierea critică,* Ed.Fundației Culturale Române, Bucureşti, 2000, p.16
2. Burton, D., apud idem, p.17
3. Praisler, M., *Intertextualitatea*, în *Dicționar* de *Postmodernism. Monografii şi corespondențe tematice*, coordonator Sorin Pârvu, Ed.Institutul European, Iaşi, 2005, p.186
4. Corniş-Pop*,* M., op.cit., p.18
5. Idem, p.20
6. Boutot, A., *Inventarea formelor. Revoluția morfologică. Spre un neo-aristotelism matematic,* traducere de Florin Munteanu şi Emil Bazac, Ed.Nemira, Bucureşti, 1997
7. Mandelbrot, B., *Obiectele fractale. Formă, hazard şi dimensiune*, traducere de Florin Munteanu, Ed.Nemira, Bucureşti, 1998
8. Boutot, A., op.cit., p.232
9. Idem, p.57
10. Drăgan, M., *Eminescu tânăr sau „a doua mea ființă"*, Ed.Institutul European, Iaşi, 1999, p.250
11. Vianu, T., *Emoție şi creație artistică, Opere,* vol.7, Ed.Minerva, Bucureşti, p.279
12. Drăgan, M., op.cit., p.262
13. Bergé, P., Pomeau, Y., Vidal, C., apud Boutot, A., op.cit., p.10
14. Mihali, C. (coordonator), *Altfel de spații. Studii de heterotipologie*, Ed.Paideia, Bucureşti, 2001, p.7
15. Idem, p.8
16. Cimpoi, M., *Plânsul Demiurgului*, Ed.Junimea, Iaşi, 1999*,* p.95
17. Idem, p.96
18. Apud Oliver, D., *Fractali*, Ed.Teora, Bucureşti, 2002, p.156

Bibliografie

Boutot, A., *Inventarea formelor. Revoluția morfologică. Spre un neo-aristotelism matematic,* traducere de Florin Munteanu şi Emil Bazac, Ed.Nemira, Bucureşti, 1997

Cimpoi, M., *Plânsul Demiurgului*, Ed.Junimea, Iaşi, 1999

Corniş-Pop, M., *Tentația hermeneutică şi rescrierea critică,* Ed.Fundației Culturale Române, Bucureşti, 2000

Drăgan, M., *Eminescu tânăr sau „a doua mea ființă"*, Ed.Institutul European, Iaşi, 1999

Mandelbrot, B., *Obiectele fractale. Formă, hazard şi dimensiune*, traducere de Florin Munteanu, Ed.Nemira, Bucureşti, 1998

Mihali, C. (coordonator), *Altfel de spații. Studii de heterotipologie*, Ed.Paideia, Bucureşti, 2001

Oliver, D., *Fractali*, Ed.Teora, Bucureşti, 2002

Praisler, M., *Intertextualitatea*, în *Dicționar* de *Postmodernism*. *Monografii şi corespondențe tematice*, coordonator Sorin Pârvu, Ed.Institutul European, Iaşi, 2005

Tiutiuca, D., Dascălu, N., *Fractologia. Prolegomene la o posibilă viziune fractală asupra literaturii*, Ed.Fundația Scrisul românesc, Craiova, 2004

Vianu, T., *Emoție şi creație artistică, Opere,* vol.7, Ed.Minerva, Bucureşti

FEMEIA ŞI DUMNEZEU ÎN POEZIA LUI ION MINULESCU

Oana Iuliana ILINCA-ŞTEFĂNESCU
Universitatea de Medicină şi Farmacie, Craiova

Résumé : *Quand on parle d'amour dans la poésie de Ion Minulescu, on n'oublie pas de penser au romantique Lamartine et à Musset.*
Cet article est premièrement une parallele entre symbolisme, modernisme et romantisme en tant que l'histoire d'amour et de croyance. On parlera donc, tour à tour d'Eminescu qui apportait sa bien aimée dans la forêt, de Verlaine qui compare la femme qu'il aime à un gros dahlia, de Baudelaire qui évoque les perversités inédites et on arrive finallement à Minulescu.
Par une étrange évolution de l'âme, la femme redevient dans la poésie de Ion Minulescu une vision néo-romantique, divine.
Mots-clés: *modernisme, romantisme, symbolisme*

Când vorbim de iubire în poezia lui Ion Minulescu, nu putem să nu amintim şi de romanticul Lamartine şi de Musset.

Astfel iubirea melancolică a romanticului Lamartine, cel care idealizase femeia până la divinizare, - deviază prin Musset, reuşindu-se astfel o nuanțare a decadenței romantismului – sub influența unor misogini recunoscuți ca Schopenhauer, Nietzsche, Strindberg – aceştia din urmă nemaivăzând în femeie un înger, ci din contră, o ființă perversă, mincinoasă şi crudă.

Decadentul ştie însă că « Frumusețea femeii se află în nervii bărbatului. » În cele din urmă, Rimbaud ajunge la concluzia că « Dragostea trebuie reinventată ... »

Femeia fiind în viziunea unora o finnță rea, modernul se îndepărtează de sufletul ei. Însă, această depărtare de suflet, aduce cu sine o apropiere pătimaşă de trupul ei, iar iubirea eterică de altă dată se reduce acum la : „Vom petre'întreaga noapte mângâindu-ne cu dinții" şi la cea mai fizică dorință „ca felinele".

Eminescu la rândul său îşi chema iubita în codrii, visând la o floare albastră pe malul lacului romantic; în timp ce Ion Minulescu îşi întâlnea curtezana pe pavajele umede de ploaie, sub privirea indulgentă şi mioapă a felinarului:

„ Plouă,
Pe trotuarul negru felinarul desenează
O enormă violetă –
Violetă ca umbrela japoneză ce-ncadrează
Chipul ei oval şi palid
De nocturnă şi cochetă
Magdalenă " (Triptic banal)

Tot astfel, Verlaine compara curtezana cu o dalie grasă, Charles Guérin vagabonda pe ulițele:

„Où la prostituée écume les ténèbres."

Asemeni lui Baudelaire, decadentul nostru evocă perversități inedite, senzații rare, tot acel „libido" etern şi veşnic nou. Astfel, în fiecare zi de întâi mai o necunoscută cânta „din balconul evocatorului Versailles", - altădată văzut ca templu al dragostei rafinate:

„Lesbos mi-a dedicat un templu,

Citera, altul,
Iar Corintul
Mi-a dăruit Arhipelagul cu toate florile
Şi-argintul
Monezilor cu efigia lui Eros - blond" (Romanța necunoscutei)

Necunoscuta aceasta simbolizează iubirea profană, odinioară glorificată. Cântecul ei evocă de această dată gloria moartă printr-un colorat procedeu istorico-geografic: din Orient a trecut în „sicriul de pergament" al Artei iubirii la Roma; caravanele arabe au purtat-o sub coviltire; în Florența a fost purtată „în taină prin parcul roşiilor crini"; Veneția i-a oferit gondola; pe când în Vatican, Voluptatea profana „pontificatul alcov de purpură". Astăzi, însă:

„Parisul n-a coborât pe bulevarde,
Iar restul marilor oraşe moderne, mă privesc
cu milă –
O vagaboandă ce se vinde mulțimei pe monezi,
de argilă."

Banalizata dragoste fizică de azi, nu potoleşte însă dorul de necunoscut şi de raritate al poetului. Şi atunci, în sufletul nou ia naştere ceva nou. Oricât de urâtă şi de trupească ar fi viziunea dragostei la decadenți, el tot visează la o castitate ideală, care va deveni catolicism la Verlaine, misticism şi panteism la poeții simbolişti mai noi. Aceasta este raza ce va umple nihilismul lor sufletesc. Astfel, Guérin îşi ordonă în public să fie ateu, cu acelaşi cinism cu care Ion Minulescu declară:

„În gesturi port sfidarea a tot ce-i Dumnezeu."

Dar, uneori, decadentul francez încearcă să se elibereze şi să alunge departe de el „brățara grea a voluptăților ..."

Este aspirația pornită din nihilism sufletesc spre castitate. Dorința de purificare a viciosului Verlaine şi-a regăsit liniştea întru-un Dumnezeu catolic, iar scepticismul lui Ion Minulescu nu are leac. Pentru a-şi calma dorul de puritate, Ion Minulescu va adora „o fantomă de dragoste", un ideal inexistent de femeie, la fel cum au iubit şi romanticii de la Chateaubriand până la Samain. Poetul dă impresia că-şi vede imaculata viziune aievea, întruchipată în orice trecătoare ce poartă doliu, doliu ce pare să întunece restul de dorințe voluptoase, sau vagile semne ale unei voluptăți negustate. Pe ea a văzut-o de mult, vaporoasă , trecând „ca-nfiorarea unei umbre pe-nserate".

„A trecut.....
Era'mbrăcată ca miresele lui Christ
Când coboară-ngândurată albul treptelor tocite.....

A trecut.....
Şi'n umbra celei ce purta cu ea secretul
Frazelor tulburătoare de seninuri fără pată,
Am rămas să-i sorb parfumul
Şi să descifrez regretul
Asfodelelor fanate ce-i căzuseră din piept....." (Celei din Urmă)

Şi în urma ei, pătruns de vraja aceasta de o clipă , poetul se întreabă trist:
„Cine-a fost fantoma –n doliu cu ochi mari de dezgropată?

N-o fi fost necunoscuta ce m-aşteaptă
Şi-o aştept?"(Celei din urma)

Poate că reprezenta idealul dragostei dorite, limanul viselor de puritate ale lui Ion Minulescu.

Printr-o ciudată evoluție sufletească femeia redevine în poezia lui Ion Minulescu o viziune neoromantică, dumnezeiască. Dar în încercarea sa de a reda această viziune nouă asupra dragostei, Minulescu a continuat să rămână un poet decadent, minor.

Wagner şi „transpozițiile sale de artă", caracterizează nu numai poezia lui Ion Minulescu ci şi a tuturor epocilor de decadență. Drama lui Wagner este fuziunea mai multor arte: muzică, poezie, pictură şi sculptură. Există între muzică şi poezie sau între poezie şi pictură anumite zone obscure în care artistul poate realiza de pildă muzică sau pictură sau, de ce nu sculptură în versuri. Sunt zonele în care se mişcă arta decadentă. Chénier sculpează o figură de Tanagra; Henri de Régnier lucrează un vas antic de lut. Între toți aceştia, pentru Ion Minulescu iubita este o statuie bizară:

„Tu pari o Venus de la Milo
Ce-şi cată brațele ..."(Celei care trece)

Dar este deseori cuprins de îndoială în ceea ce priveşte iubirea sa :

„Tu crezi c-a fost iubire adevărată.....
Eu cred c-a fost o scurtă nebunie.....
Dar ce anume a fost,
.....
Noi nu vom şti-o poate niciodată....."(Celei care pleacă)

Dragostea sa nu este însă nimic altceva decât un vis, iubita sa este ceva inexistent . Ion Minulescu continuă însă să o cânte în versuri:

„A fost un vis,
Un vers,
O melodie,
Ce n-am cântat-o , poate, niciodată....." (Celei care pleacă)

Atunci când iubeşte, însă, Minulescu are viziuni de-a dreptul picturale legate de iubita sa:

„Cu mâini subțiri şi albe ca mâinile de sfântă
Pictată pe-un perete de templu bizantin ..."(Acelei ce va veni)

Şlefuieşte lucruri prețioase, amintind astfel de îndemnul dat de Mallarmé poeților, ca versurile lor să fie „Une virtuelle trainée de leux sur des pierreries":

„Şi-n cinstea ta, -
Cea mai cinstită din câte-n lume au fost cântate,
Din fiecare vers voi face
Câte-un breloc de-argint, în care
Gândurile-mi vor sta alături ca nişte pietre nestimate
De-apururi încrustate-n bronzul
Unei coroane princiare." (Odeletă)

Şi orchestrează iubitei simfonii barbare:

„- Ce glas de clopot –
Ce glas de clopot spart şi ruginit!
.....
Ascultă-l bine ...
Tu ce porți pe buze purpura-nserării
Şi-n glas cântă crepusculare ...!(Celei Învinse)

Dar poate că aşteptata necunoscută ce întruchipează năzuința poetului spre puritate, a redevenit cândva reală, aşa cum a văzut-o în visurile lui. Şi târziu într-o zi

ploioasă, plimbându-se alături de ea, poetul şi-a dat seama că atâta năzuinţă şi voluptate a lăsat în sufletele amândoura un sentiment de gol, de oboseală:

„În oraşu-n care plouă
De cinci ori pe săptămână
Un bătrân şi o bătrână
- Două jucării stricate –
Trec ţinându-se de mână ..."(Acuarelă)

Despre femeia din poezia minulesciană se poate vorbi însă foarte mult. Ea este prezentă în majoritatea poeziilor sale , este am putea spune omniprezentă, sub forma ei reală sau ca o fantomă , dar în mod sigur iubită sau amantă a poetului.

Aceasta este drama cu care s-au confruntat toţi poeţii din frământata generaţie lui Ion Minulescu, şi – poate drama tuturor celor însetaţi de viaţă şi de ideal.

Bibliografie:

1. Călinescu, Matei – Conceptul modern de poezie
2. Dănciulescu, Sina- Poetica Minulesciană , Interpretări critice, Craiova, Scrisul Românesc, 1986
3. Goldi, Ladislau- Introducere în istoria versului românesc, Bucureşti, Minerva, 1971
4. Manolescu, Nicolae- Metamorfozele poeziei, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1968

ACCENTE POETICE ÎN OPERA DESPRE NATURĂ A LUI MIHAIL SADOVEANU

Loredana IVAN
Colegiul Național"Dinicu Golescu"Cîmpulung

Abstract: *Sadoveanu first works of literature are related to poetry and his"inner disere to say something unusual about nature". (George Calinescu).*
Sadoveanu also creates entire poetry after starting to write poetical prose in which he inserts more or less valuable lines, of folk influence, cultivated verses or original ones. However his poetical concern remains very constant all along his activity as a man of letters.
George Calinescu statement that"after he wrote his first poems. Sadoveanu proved himself a constant and remarkable poet, a creator of lyrical views and poetic voices", finds a complete image only in his maturity work.
Key words*: folk influence, poetic prose, language expresivity*

Primele manifestări artistice ale lui Sadoveanu în sfera literaturii se leagă de poezie şi de „năzuința intimă de a spune ceva neobişnuit despre natură"1. Preocupările poetice au rămas însă o constantă a întregii sale activităti literare, desi formele de manifestare ale poeticului au fost diferite:versul şi proza. Notiunea de poetic fundamentată cu semnificația ei estetică complexă de către romantici(a căuta implicatiile romantice ca permanente ale poeticului, în opera sadoveniana, nu înseamnă deci a demonstra apartenența autorului la curent)defineşte un sector al trăirilor interioare pe care limbajul le poate exprima diferit în funcție de raporturile care se stabilesc între trăsăturile celor două planuri ale sale:fonic si semantic. 2Nivelul semnificatiei conține totdeauna, obligatoriu pentru condiția poeziei substanța poeticului, însă nivelul sonor nu potriveşte acestei substanțe, întotdeauna, regulile sau pseudo-regulile prozodice, dând naştere situației de compromis a prozei poetice. Celelalte situații posibile sunt proza versificată(-fonic, -semantic), poezia integrală(-fonic şi semantic)şi proza integrală(fonic şi semantic). Semnele notează absența sau prezența trăsăturilor poetice. Poezie integrală a creat Sadoveanu şi după ce a început să scrie proză poetică în cadrul căreia a intercalat versuri mai mult sau mai puțin valoroase, de influență populară, cultă sau originale, astfel încât calificarea lui George Călinescu, aceea că"Mihail Sadoveanu, după întâii paşi în versuri s-a relevat un statornic şi considerabil poet, creator de priveliști lirice şi al unui grai poetic"1işi găseşte o ilustrație deplină abia în creația de maturitate. Fiindcă luată în ansamblu, şi spre începuturi mai ales, creația în versuri se „evidențiază"prin multe însuşiri prozaice care o îndepărtează de sfera esteticului. Paradoxal, însuşirile prozaice au lipsit tocmai acolo unde trebuia să existe, astfel că de acelasi tratament s-au bucurat şi incercările dintr-o perioadă mai târzie în direcția prozei integrale, a romanelor obiective. "3.

Situația de compromis, adică transferul sensibilității poetice în domeniul prozei a păstrat conştiința permanenței orfice:"sunt dacă vrei poet, obişnuit am rămas la această îndeletnicire"4. şi totodată i-a adus consacrarea, valoarea estetică a prozei datorându-se în cea mai mare parte calitaților poetice pe care le întrupează. Renunțarea la expresie desi nu este totală, limbajul prozei distingându-se el însuşi prin modulații şi cadențe de vers este o dovadă a trăiniciei elementelor de conținut.

Sadoveanu intra in literatură cu sentimentul mărturisit al istoriei, cu presimțirea în consecințele ei a succesiunii temporale, căreia iî aparțineau fenomenele din jur şi cele

din interior, fiind supuse toate legii celor trecătoare. Aplecarea deosebită fată de istorie, ”primul obiect de predilecție” se făcea prin intermediul memoriei, ”totdeauna tovarăş fidel”şi se datora instinctului de primitiv, denumire-aceasta din urmă-ce exclude existența unei alte determinări care să poată fi explicată în termenii artei.

În studiul său „Poezia”Croce găseste pe plan artistic mai multe echivalențe acestui sentiment. ”Dacă în sentimentul de care poetul se pătrunde este cuprinsă istoria şi freamătă alături de gândire poezia secolelor ce se transmite şi se transfigurează în noua expresie”, artistul”e solicitat deopotrivă de impulsul de a crea original şi de necesitatea de a se armoniza cu glasul poeziei ce a răsunat înaintea lui”. Conştiința trezită îi dictează (precum muzele lui E. Lovinescu)imperative categorice:”Fii ti însuți, fii credincios naturii;Urmează marile modele!”.

„Armonizarea cu poezia dinainte are un aspect pozitiv şi unul negativ. Negativ întrucât receptează nişte influențe pe care în general nu le dapăşeşte(şi acest lucru l-a făcut Sadoveanu în majoritatea poeziei sale versificate de natură eterogenă, dar mai ales Eminescu si Alecsandri, prin intermedii epigonice);pozitiv, intrucât sesizează şi urmează direcția tradiției literare în contextul sensibilității timpului. Modele i-au fost Marele creator anonim al „Mioriței”, al creației populare valoroase în genere, Neculce şi Creangă, scriitori cu multe implicații populare în opera lor, care i-au scris cele dintâi şi cele de pe urmă cărți de căpătâi.

Timpul inițierii lui Sadoveanu în tainele naturii a fost copilăria, ”liberă şi nesupusă niciunui frâu”, iar lipsa niciunui ritual era o ipostaziere a acestei libertăți absolute, la periferia societății, unde se afla”ca simplu țigan ori derbedeu”. ”Mă lăsam dus deocamdată –spune-de instinctul meu de primitiv”care a generat integrarea în natură specifică primitivului. În natură căuta ceea ce-l uimea şi pe primitiv-tainele existenței, dar îl interesează deopotrivă vălul de frumusețe sub care erau ascunse. De aceea „inițierea mea s-a făcut prin poezie şi instinct cum arăt aici”.

Excursia în mijlocul naturii a facut-o Sadoveanu ca vânător sau pescar, îndeletniciri de care se leagă începuturile umanității. Ele satisfăceau în primul rând sentimentul istoriei, datorită primitivismului lor l-au apropiat de universul sufletelor simple care le practicau, au dezvoltat in sfârşit simțurile văzului şi auzului, fundamentale în receptarea frumosului natural. ”Instinctul vieții neguroase de la începutul anilor , când fiii pământului descopereau arme de apărare şi de atac, căpcăni şi adăposturi, trăia ascuns în mine şi în mulți. Pasiunea vânatului şi a pescuitului ne vine de departe şi de demult, aşa de departe şi de demult, încât cugetând simt un fior aspru. Vine dintr-o epocă obscură când tot ce au astăzi oamenii era numai o intenție în ochii şi mintea şi în brațul primilor luptători”. ”Adeseori pescarul de astăzi se află în situația celor dintâi pescari de odinioară”. Identitatea psihică era însă în concordanță cu cerințele unui alt timp, ale timpului prezent, de aceea „vânatul nu înseamnă astăzi la noi ca la primitivi prigoană şi distrugere;vânătoarea omului de astăzi se poate asocia cu alte sentimente care îi dau frumuseți şi noblețe”. În aceste condiții vânatoarea şi pescuitul au făcut ele insele trecerea spre universul artei, datorită plăcerilor diverse de domeniul jocului, vecine cu emoțiile estetice, pe care le provocau:”Plăcere ca a noastră, a vânătorilor şi a pescarilor n-o pot avea alti muritori, pescuitul e o plăcută îndeletnicire chiar când nu prinzi nimic, e o petrecere cum ar fi un cântec, ori o poezie de V. Alecsandri”.

Aşadar pe lângă educația morală pe care o realizează cele două îndeletniciri în sensul antic(inițiat în lumea romană de Cato cel Bătrân)deoarece”această şcoală a răbdării poate forma un om”. ”Expedițiile vânătoreşti provocaseră în parte această atitudine nouă de uimire în fața fenomenelor vieții, de atenție față de ceea ce e o minune

necontenit schimbătoare. Atitudinea nouă cerea şi o formă deosebită de exprimare:Astfel m-am îndemnat a divaga în versuri. Întâi a fost vânatul şi pe urmă a venit literatura. Nu este însă un raport mecanic de anterioritate ci o condiționare internă omului poetic realizându-se simultan cu vânătoarea. Răspunzând lui Ibrăileanu, în studiul său"Țara de dincolo de negură"întrebat de unde scoate atâtea peisaje, Sadoveanu spune:"Le scoteam dintr-un rezervoriu umplut cu nemiluita ani şi ani în toată copilăria acum atât de depărtată în periada secundară a pământului. Poezia de care eram înconjurat, pe care o respiram în orice clipă încă nu se vădea, ci se stratifica încet încet în ființa mea cu semințele ei". 4.

Din momentul în care acumulatoarele interioare se umpluseră cu substanță poetică şi impulsul spre descărcarea lor în opere de artă se produsese, în evoluția interioară a scriitorului începea o nouă fază. Este faza cunoaşterii prin recreere a frumosului, propulsată de țelul mărturisit că"mi-i dat în timpul meu să realizez treptele umanității". Frumosul inițial de la care a plecat a rămas ulterior o sursă nesecată de putere creatoare:"Când eram trudit de lupta cu uriaşii scrisului, evadam spre natură, maica noastră generoasă, căreia iî ceream puteri proaspete „.

Sadoveanu valorifică frumosul estetic, realizează deci o cunoaştere estetică obiectivată prin creația de frumos artistic supus el însuşi receptării.

În primul rând există poezia certitudinii senzoriale, a materiei care cade nemijlocit sub simțuri, o poezie a lui –acesta-ipostaziat –aici- şi –acum-Fiind intr-o continuă mişcare şi transformare, materia invadează simțurile, printr-un flux din ce în ce mai abundent, de aceea crează impresia contrarie că nu ea invadează simțurile ci organismul însuşi, posesorul simțurilor invadează materia. Invazia se produce printr-o concepere naivă, aidoma simulacrelor lui Lucrețiu. Descoperirea substanței, a naturii, la Lucrețiu se face din nevoia de argument, desi dincolo de principiul meditativ lumea există ea insăşi. Invizibili atomii au luat locul homeomeriilor antice. Ei se găsesc în continuă mişcare datorită forței propulsatoare a vidului. Sticla e penetrabilă vederii datorită dispunerii recte a spatiilor vidate;multe lucruri sunt penetrabile de altele datorită vidului. Sunt în continuă mişcare, în continuu amestec, acesta fiind principiul etern al fiintării şi desființării corpurilor. Atomii vii sunt şi ei în excursie permanentă între anima şi animus. Dar omul nu este amestecat lucrurilor, el are limitele sale de care trece doar prin intermediul simțurilor. Deşi repeziciunea vederii se calculează în funcție de oglindă, de pe suprafața corpurilor se desprind văluri fine de atomi care o invadează. Lumea este deci o proiecție a unui atom uriaş care acționează pe două lungimi de undă, omul fructificându-le pe amândouă. La Sadoveanu comunicarea imaterială, în măsura în care lumina insăşi e sau nu imaterială, se face după legile percepției, importanța simțurilor în surprinderea frumosului fiind covârşitoare. Corespunde asta cu o definiție a frumosului care este"tot ce place prin intermediul senzațiilor de văz şi de auz"(Gheorghe Aghiței „Frumosul şi valoarea estetică")Esența acestor simțuri are semnificația unei transcendențe în funcție de care este conceput în întregime travaliul artistic:"După moartea mamei…dintr-odată mi s-au deschis ochii şi mi s-au ascuțit urechile. Viața ei distrusă trebuia sa o răscumpăr eu. În ceea ce spun aici , e mai puțin sentimentalism decât s-ar crede. Nu-mi dăduse ea oare privirea, auzul şi zâmbetul păstorilor din veac?…Zi cu Zi , clipă cu clipă, a pătruns în ființa mea în aparență insensibilă, prin ochi, prin auz, prin miros, în forme infinite, jocul vieții înnoit prin moarte, imens etajat şi inexplicabil amestecat în cicluri în care timpul nostru omenesc e indiferent…Nu mă gândesc la nimic, dar stiu că intră în mine nesimțit tot ce sună şi tot ce se vede, ca soarele care lucrează în mâzga pământului şi în apă". Ar mai trebui amintit faptul că în „Anii de ucenicie"se găseşte un capitol intitulat"Ochii şi urechile".

De aceea opera lui este mai întâi o estensie a senzorialului, creaţia preponderent imagistică fiind prima treaptă în evoluţia sa interioară. La Sadoveanu poezia concretului senzorial epuizează virtuţiile simţurilor. Irigaţiile spectrului cromatic proiectează un univers edenic, în care arta e a îmbinărilor. Auzul prinde de la foşnirile delicate ale frunzişului toată gama, mai mult sau mai puţin muzicală a sunetelor, până la modulaţiile îndepărtate ale ecoului. Ansamblul de forme , de culori, de lumini, de sunete, de contururi nu formează însă un haos. Învăluindu-le în aburul dulce al poeziei, le armonizează totodată în peisaje, cu minuţiozitatea unui naturalist . Datorită invaziei abundente a senzaţiilor Sadoveanu a dobândit virtuţiile gândirii concrete, realizând la acest nivel ceea ce Hartman numeşte"Întoarcerea la primitivitate"Procesul este destul de complicat. La un moment dat, din cauza abundenţei , receptorul nu mai vrea să primească senzaţii şi se deplasează el însuşi la izvorul lor pe calea transpunerii simpatetice. Sintagma este împrumutată din estetică deoarece faţă de frumosul natural peisagistul însuşi are atitudinea unui estetic. Empatia sau simpatia este metoda confundării cu exteriorul şi a valorificării lui pe baza impresiilor care rezultă din confuzie. Probabil , cea mai completă definiţie a dat-o Vicktor Basch . După el simpatia estetică înseamnă a se confunda în obiectele exterioare, a se proiecta, a se infuza în ele;a interpreta eurile altora după propriul nostru eu, a trăi mişcările lor, gesturile lor, sentimentele şi gândurile lor, a anima, a personifica obiectele lipsite de personalitate, …a ne împrumuta ceea ce nu suntem noi, cu o asemenea fervoare, încât în timpul contemplării estetice să nu mai avem conştiinţa împrumutului nostru, a darului nostru, şi să credem că am devenit cu adevărat-linie, ritm, sunet, vânt, rocă si pârâu". Rezultatele transpunerii simpatetice sunt, cum spune definiţia, în funcţie de obiectul cunoaşterii:natura , omul, creaţia artistică. Sadoveanu le-a cunoscut pe toate. evident fără implicaţii savante, de aceea la el se cere sesizată legătura între semnificaţia sintagmei"simpatie-estetică"cu a noţiunii de circulaţie mai largă"simpatie"fără să însemne asta o vulgarizare. Maxime celebre spun că pentru a exista sym-patie, trebuie să existe mai întâi suferinţă. Esteticienii nu ţin seama de acest adevăr cuprins în sensul etimologic al cuvântului, deşi crearea unei opere implică aproape întotdeauna „labor"(sbucium şi chin).

La Sadoveanu există suferinţa ca un cadru general pentru care se desfăsoară cunoaşterea. Natura şi omul suferă mutilările civilizaţiei, omul suferă exploatarea altui om, şi-şi găseşte refugiul în natură, concretizare a „spiritului pandur" despre care vorbea Ralea. În acest sens întreaga operă peisagistică a lui Sadoveanu e o conservare a frumosului natural, o demonstrare a valorilor ei în opoziţie cu haosul maşinist , după cum întreaga operă este o pledoarie împotriva exploatării. Într-adevărsunt mai mult decât numeroase împinse până la obsesie, condamnările directe ale civilizaţiei care distrug mediul înconjurător , distrugându. i poezia.

Impunând conservarea frumosului natural înseamnă că scriitorul avea şi motive. La modul general, natura este pentru el realizarea concretă a timpului şi a spaţiului existenţei umane. În funcţie de mediu, de particularităţile lui s-au format conştiinţele oamenilor cu însuşirile etnice respective. Timpul naturii este eternitatea, de aceea nu s-a modificat în ipostaza ei minerală şi vegetală de la începuturile umanităţii, servind drept martori şi vorbind acelora care ştiu s-o asculte. Ea conservă fondul etnic primitiv al neamului, rămas şi el constant, ca fiind naturalul din om. "Primitivism"înseamnă de aceea existenţa formelor oricât de evoluate ale civilizaţiei în funcţie de antecedentele lor istorice, nepunerea lor în contrast sub influenţa civilizaţiei altor popoare, cu altă istorie, lipsa înstrăinării şi nu neapărat un psihologism naiv:"În părţile acelea ale Apusului s-a prăpădit rânduiala lui Dumnezeu odată cu peisajul primitiv. Înţelegeam nevoia intrării

acestui neam în curentul de europenizare şi în acelaşi timp mă biruia părerea de rău că i s-ar prăpădi în asemenea prefacere toată originalitatea. M-am întrebat încă de atunci cum ar fi cu putința să fie câştigat pentru lumea nouă".

În contextul acestor atitudini numai după ce se forțează să înlăture suferințele, Sadoveanu realizează ceea ce esteticienii numesc transpunere simpatetică. Termenii folosiți în descrierea fenomenului sunt mai nuanțați şi reuşesc să sugereze mai bine esența fenomenului:"M-a interesat întotdeauna orice peisaj în orice împrejurare şi în orice clipă a vieții. fără să mă obosească, fără să mă plictisească;M-a interesat nu cu voința mea, ci numai printr-un fenomen de participare, osmoză şi simbioză. Mă încorporez lucrurilor şi vieții, am simțire că totul trăieşte în felul său particular:brazdă, stâncă, ferigă, tufiş de zmeură. arbore, şi tot ce pare nemişcător. Faptul de a avea o asemenea cunoaştere mă face să iau parte la viața tainică a stâncii, arborelui, smeurei şi ferigii. Cu atât mai vârtos , alianța aceasta a vieții nenumărate se manifestă între mine şi sălbăticiuni, zburătoare, gâze şi fiare…Gârlele capriţioase, dumbrăvile de plopi, sălcii şi arini, câmpia grea de lumină, până la pâcle vânătă a munților, toate le port încă în mine, intrate pentru totdeauna în ființa mea ca un filtru al vieții nemuritoare din care încă mă împărtăşesc". 1. pag. 26.

Problema pe care şi-o pune în urma acestui proces îl duce pe Sadoveanu pe drumul filozofilor care analizau raportul dintre spirit şi corp, dintre spirit şi celelalte corpuri, raportul corpurilor între ele.

„Toate ale naturii sunt armonic legate"spune Sadoveanu (Revista"Carpați"Capra Neagră). Această viziune este o trăsătură a poeziei după Croce deoarece poezia"leagă particularul de universal, primeşte în ea deopotrivă durerea şi plăcerea înălțând mai presus de ciocnirea părților viziunea părților în întreg, mai presus de conflict armonia, mai presus de îngustimea finitului întinderile infinitului. Această pecete de universalitate şi de totalitate este caracteristica ei, iar acolo unde par să existe totuşi imagini, dar acest caracter este slab sau lipseşte, se spune că lipseşte plenitudinea imaginii, imaginația supremă, fantezia creatoare, poezia din adânc"(Estetica, pag. 30).

Problema țărănimii este analizată amănunțit de Sadoveanu în opere cu destinație precisă, în operele despre natură, ea este prezentă mai ales în ipostaza meditativă, rezolvarea fiind o întoarcere şi o revenire în timp. Mai presus de asta însă oamenii sunt nişte înțelepți de tipul lui Nastratin Hogea de exemplu din „Ostrovul Lupilor", înțelepciunea lor încadrându-se în sfera mai alrgă a spiritualității orientale. În raportulrile dintre ei , în gesturi desfăşoară un ceremonial care înainte de a fi bizantin poartă semnele aurtohtonității. Politețea cum îi zice Tudor Vianu(în „Înțelepciune şi politețe)nu este concepută de aceea ca un semn de inferioritate, ea este un mod de a gândi labirintic, dezarmând cu meandrele lui pe interlocutor şi obligându-l sî vină cu sufletul deschis la întâlnire. Pe lângă astronomie , au înțelepciunea naivă , dar profundă a sufletelor simple ce unii care prefăcând pe aceste locuri experiența înaintaşilor au participat la plămădirea proverbelor. Apropiindu-se de ei deci Sadoveanu s-a apropiat în acelaşi timp şi de poezia populară. Alfonse Carre îl interesează ca tehnologie cinegetică, Turgheniev cel din „Istorisirile unui vânător"ca literatură de aceeaşi factură, Fabre cu preocupările lui biologice învăluite în poezie. Față de operele acestor autori însă ca şi față de multe alte opere nu a adoptat transpunerea simpatetică aşa cum a făcut cu literatura populară a năcăjiților şi obidiților, precum şi cu cea cultă de factură populară(Neculce, Creangă).

Caracterul acesta privilegiat al creației populare explică spre exemplu"Baltagul" şi infuzia rustică generală din majoritatea operei. Înțelepciunea autohtonilor, felul lor de a gândi şi de a se înscrie în circuitul existenței, deşi au coordonatele generale ale

Orientului realizează un univers de valori specific creând prin umanitate însuşirea esenţială a oricărei poezii cum zice Croce. De aceea Sadoveanu a considerat poporul părintele său literar, iar creaţia populară „Un izvor de apă vie de la care vin şi se adapă toţi cei care cântă şi se simt ai acestui pământ".

„Sadoveanu trece , cu drept cuvânt, ca cel mai de seamă poet descriptiv al literaturii noastre. Natura văzută i se prezintă lui Sadoveanu numai în aspecte de lumină difuză, în culori fantomatice, în arătări de pâcle şi neguri, cuvinte foarte des întrebuinţate şi acestea, în schimb universul lui sonor prezintă o mare diferenţiere a senzaţiilor. Murmurul, freamătul, susurarea, gâlgâitul apei, ciuruirile îndepărtate de unde, foşnetul zăvoiului, ecourile prelungite, vuietul slab al unei vijelii îndepărtate, apoi fierberea ei sunt notaţii pentru care exemplele s-ar putea aduna cu sutele"5.

În evoluţia interioară a poetului se disting trei etape în funcţie de atitudinea pe care o adoptă faţă de natură şi de dominantele care însoţesc fiecare certitudine:certitudinea senzorială, aflată sub imperiul imaginilor complete;depărtarea în spaţiu şi timp prin intermediul meditaţiei de tip negativ;depăşirea raţiunii prin umor. Evident ele se găsesc simultan, dar dominante sunt în această succesiune. Etapa din urmă, valabilă pentru opera de ansamblu, se întâlneşte îm opera despre natură mai ales în naraţiuni şi de aceea ea are un statut poetic mai sărac, Sadoveanu neputând din cauza conţinutului afectiv cu care însoţeşte peisajul să realizeze ca Hogaş contrastul comic la nivelul lui.

Faţă de poezia certitudinii aul reacţionează pozitiv într-un adevărat"joc de-a vacanţa", adevărat"carpe diem"în maiera preluată de Lucreţiu de la Epicur. Extazul, voluptatea, euforia sunt trăite de eul prea plin de lucruri, sigur de existenţa lui, aici şi acum prin ele.

Poezia depărtărilor în spaţiu şi timp realizează distanţarea de la imaginea concretă la meditaţia căreia îi revine spre rezolvare întreaga povară a existenţei. Amintirile care cheamă îm trecut reînvie parcă lumea celor dispăruţi şi deşi echilibrul se realizează până la urmă, rămâne ecoul unui trist „memento mori". Detaşarea prin umor se face în urma echilibrului ca reîntoarcere la universul certitudinii senzoriale.

Trăsăturile de formă în strânsă legătură cu cele de conţinut, alcătuiesc împreună ceea ce se poate numi caracterul popular al artei sadoveniene. Printre alte implicaţii pe care le presupune acesta, locul dominant îl ocupă însuşirile operei , derivând din influenţa directă a folclorului. Modalitatea generală de expresie, structurarea internă a conţinitului, cât şi elemente de conţinut sunt luate din creaţia populară cu care Sadoveanu a fost în raport de simpatie estetică:"În chip instinctiv deci am căutat expresiunea ariginală şi giuvaerul literar în poezia populară. Toată atmosfera baladei ne îndeamnă să pătrundem cu altă înţelegere în ceea ce se numeşte psihologia populară. Primiticii acelştia au ceva nobil şi distinct, numai al lor, deci numai al nostru. Lirismul acesta epos, , adică acestă contradicţie imposibilă şi confuziune a genurilor îşi are semnificaţia ei pentru cel ce caută specificul, nota originală a literaturii noastre culte. Lirismul obiectiv sau „materialismul liric"cum zice Eugen Lovinescu este o trăsătură specifică a creaţiei sadoveniene, în aceasta constând esenţa prozei poetice, fiindcă lirismul este nota dominantă a poeziei , iar epicul a prozei.

În ceea ce priveşte conţinutul trebuie legat în primul rând de statutul afectiv al percepţiei, care oferă condiţia esenţială a îmtoarcerii spre un mod de cunoaştere primitiv (percepţiile începutului sunt considerate aproape exclusiv afective)compensând lipsa finalităţii, a interesului imediat.

Sadoveanu si-a mărturisit de nenumărate ori sentimentalismul său explicându-l ca pe un mod de cunoaştere de care ceilalţi oameni sunt lipsiţi:"Cunosc zâmbetul unora

dintre contemporanii mei față de acest sentimentalism. Aceşti oameni care afectează o superioritate intelectuală se simt desfăcuți de povara trecutului şi a morților. În realitaten-au ochi pentru tot ce ne înconjoară şi urechi pentru tot ce vine din veacuri. Fiecare neam se dezvoltă cu un destin propriu şi cuprinde în el viața atentă a generațiilor căzute. De aceea unii zâmbim şi plângem intrând în armonia fatală a rasei şi a pământului. Alții se cred superiori fiindcă n-au rădăcinile noastre vii".

Caracterul popular implică însă şi limite. În"Mărturisiri „ Sadoveanu arată că scriind pentru popor şi trăind în această atmosferă s-a simțit îndemnat să plăsmuiască lucruri cu un conținut accesibil. De aceea a cultivat teme de factură tradițională din sfera eposului, modalitătile de tratare a lor fiind cum a rătat Tudor Vianu opuse, şi anume de factură lirică. Sadoveanu trebuie considerat astfel la hotarul dintre tradiție şi inovație, nu ca o separare a lor ci ca sinteză. Analizând trăsăturile moderniste Tudor Vianu în studiul"Patru decenii de la publicarea primei opere a domnului Mihail Sadoveanu"scoate în evidență impresionismul ca modalitate generală de realizare a liricului . A prefera impresiile mobile şi a le pune în locul imaginilor statornice ale lucrurilor, înseamnă a le supune pe acestea din urmă unei structurări interioare pentru a le elebora intr-o viziune fragmentară şi instantanee, alta decât ordinea lor obisnuită.

Camil Petrescu vorbea despre necesitatea literaturii de a ține pasul cu evoluția generală a epocii, cu descoperirile moderne ale ştiinței şi filosofiei, şi de obligația de a se despărți de postura creatorilor omniscienți, epuizată datorită solicitării ei îndelungate. În opoziție cu aceste forme tradiționaşe Sadoveanu introduce tehnica monologului interior, aducând segmentele naturii în fluviul conştiinței, perspectiva subiectivă şi momentană a impresiei, ceea ce înseamnă o nouă formulă literară de tip impresionist. "Se va spune-zice Tudor Vianu în studiul citat-că toate acestea sunt mai degrabă precedee poetice decât narative". Considerarea poeziei sadoveniene prin prismă impresionistă duce cu gândul la căutările picturii în acest sector de modalitățile de realizare a cadrajului:"Depărtare, apropiere şi panoramic, acesta din urmă corespunzând aşteptării şi liniştii, deci cufundării în sine. Aburul de părtării la Pissaro este constituit din reflexele prelungite ale razelor solare, nemijlocirea lui Monet, forțează ochiul până la amorteală, liniştile lui Whistler aduc fiorii transcendenței. Sunt trăsături şi ale lui Sadoveanu legate în ultimă instanță de funcția picturală pe care o îndeplineşte cuvântul. Ochiul şi urechea sunt făcute să vadă şi să audă ce se decantează în cuvinte, suprasenzorialul şi afectivul stabilind definitiv legătura de lucru. Tudor Vianu , a asezat pe aceste considerente întreaga operă a lui Sadoveanu în interiorul curentului de europenizare al prozei , inițiat de Chateaubriand.

Întreaga poezie a operei peisagistice este rezultatul transpunerii simpatetice în frumosul natural, o transpunere a realitaților contemporane în mitul omului-natură al romanticilor. Nu au lipsit nuanțările critice ale realismului. Legat de aceasta, apariția socialismului care a reuşit să pună capăt suferințelor de veacuri, a pus capăt, cel puțin teoretic, simpatiei estetice:Să lăsăm trecutului şi literaturii poezia peisagiului, a costumelor, a datinilor;țărănimea să participe la viața lumii moderne, să beneficieze de toate câştigurile tehnice. Evenimente mărețe se desfăsoară în lume"(„Lumina vine dinspre răsărit"1945).

În universul sadovenian se intră în tăcere. Trebuie ascultate foirile misterioase ale bălții când magnetismul cosmic cheamă vietățile sub frânghioarele de ploaie, trebuie ascultată soapta zării în care vibrează mirajul depărtărilor unde se adună spre infinit țipătul cocorilor;prin fereastra subconştientului pândeşte întunericul speciei şi astrul îi srtuneşte caii fantastici pe drumurile timpului. Frunzişul susură despletit de vânturi,

dumbrăvencile plutesc poloagele de fân;la margine e casa mohorâtă a pândarului, pitită subcoala unui fag, aşteptând greutatea uitării.

În universul sadovenian se intră fără grabă. Trebuie văzuți ochii jivinelor clipocind în noapte, tremurul căldurii în hăul munților, rațele, ciupercile țișnite din odihna frunzelor, şerpii iscoditori prelungindu-se în apă, spuma salcâmilor în care se zbate albina…Viața transcende în valori nemuritoare.

Bibliografie

1. Călinescu, George:"Mihail Sadoveanu" în *Studii şi articole închinate lui Mihail Sadoveanu*, Bucureşti, 1952.
2. Cohen, Jean, *Structure du langage poetique*, Paris 1966.
2. Cohen, Jean, în volumul V*echime*, Bucureşti, 1940, se găsesc spre exemplu-câteva versuri intercalate la Pag. 98 care surprind esențial natura şi profunzimea sensibilității poetice sadoveniene.
3. Constantinescu, P., "Mihail Sadoveanu:Locul unde nu s-a întâmplat nimic"Scrieri, 4, Editura Minerva, 1970
4. *Mărturisiri*, E. S. P. L. A. Bucureşti, 1960.
5. Vianu, Tudor, *Arta prozatorilor români*, Editura Lider , Bucureşti 1998.
6. Ciopraga, Constantin, *Mihail Sadoveanu. Fascinația tiparelor originale*, Editura Eminescu, Bucureşti , 1981.
7. Paleologu, Alexandru, *Treptele lumii sau calea către sine a lui Mihail Sadoveanu*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1978.
8. Vlad, Ion, *Cărțile lui Mihail Sadoveanu*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1981

MIRCEA ELIADE - ÎN INIMA FANTASTICULUI MITIC

Moto: ”În nuvelele mele încerc mereu să camuflez fantasticul în cotidian”
(“ Încercarea labirintului”)

Anca Daniela MANU
Colegiul Național “Dinicu Golescu”, Cîmpulung

Résumé : *Cette ouvrage veut évidentier la liaison indestructible entre les deux aspects majeurs de l’oeuvre de Mircea Eliade,l’oeuvre scientifique,de chercheur des religions,de mythographe et l’oeuvre littéraire, les deux en générant l’une a l’autre.*
Le rôle de l’historiographe des religions est celui de récupérer la place du mythe dans la société moderne.
Pour Eliade le fantastique ne représente pas la fissure qui intervient dans l’espace réel,mais l’intrusion du Sacre dans l’intérieur du Profane se produise avec ***discrétion.***
Mots-clés: *mythographie, littérature, science*

Mitul reprezinta o realitate culturala complexa, functia principala a mitului este de a releva modelele exemplare ale tuturor riturilor si ale tuturor activitatilor omenesti semnificative. Notiunea de mit (gr”poveste”) imagineaza explicarea concreta a fenomenelor si a evenimentelor enigmatice cu carcter spatial si temporal,petrecute in existenta psihofizica a omului, in natura inconjuratoare si in univers, in legatura cu destinul conditiei cosmice si umane si care le atribuie tuturor acestora obarsii supranaturale. Nietzche considera ca mitul are doua izvoare primordiale: apollinicul(ceea ce e pasnic, maret,echilibrat,artistic) si dionisiacul(ceea ce e orgiastic si exaltat). Mitul este « un element essential al civilizatiei umane(…), o realitate vie la care se recurge mereu » (Malinovski), « gandirea salbatica construindu-si mereu diferite modele de lumi » (Claude Levi-Strauss).

De-a lungul timpului miturile au fost impurificate de sincretism (manifestat prin transmiterea orala de la o generatie la alta), de eclectismul teologic(dogma) si de literaturizare. Pentru omul religios durata temporala profana poate fi oprita prin introducerea cu ajutorul riturilor a unui Timp Sacru nonistoric.

L a anumite populatii din America de Nord la trecerea anului se spunea ca « a trecut Pamantul » cosmosul fiind tratat ca o unitate vie care se naste, se dezvolta si se stinge in ultima zi a anului ca apoi sa renasca odata cu Anul Nou. Lumea se reinoieste in fiecare an, isi regaseste cu fiecare inceput de an sfintenia originara, cu care se nascuse din mainile Creatorului. Fiecare An Nou aducea un Timp Nou,curat si sfant, adica un timp care nu fusese uzat. Mitul relateaza o intamplare sacra, adica un eveniment primordial care s-a petrecut la inceputurile timpului. Mitul infatiseaza izbucnirile diverse ale sacrului in lume. Autorul valorifica in special aceasta idee in opera sa literara care nu intamplator in mare parte apartine fantasticului. Pentru Eliade fantasticul nu reprezinta fisura, ruptura ce intervine in real, ci intruziunea sacrului in profan, acest fapt producandu-se cu **discretie.** Autorul subliniaza in repetate randuri faptul ca in interpretarea operei sale literare nu trebuie cautate neaparat simbolurile, ci sa fie privita ca un alt univers, creat prin prisma propriei sale

subiectivitati, un alt mod de a percepe lumea,recreand-o. Poate tocmai de aceea Mircea Eliade exploateaza si valorifica in opera sa elemente biografice transformandu-le ulterior in linii de forta ale propriei creatii. Prin de numirea nuvelei « Pe strada Mantuleasa »,folosirea exacta a unui element biografic vine sa sustina aceste afirmatii caci fictiunea nu reprezinta inselaciune, iar fantasticul nu inseamna fantasmagorie, ci topirea prin intermediul propriei sale subiectivitati a unor intamplari traite, construirea si mai ales descrierea unui **univers individual,** dupa cum afirma autorul.

Literatura reprezinta particularizarea universului, care are atatea date concrete si totusi este perceput diferit de fiecare individ in parte. Numerosi critici au vorbit despre o anume poeticitate a prozei lui Mircea Eliade. Poeticul este un dat al **Cosmosului**,al **Anthroposului** si al **Logosului**, lumea,omul si limbajul sunt informate poetic, poeticul si prozodicul fiind componente ale cunoasterii umane, care genereaza doua moduri diferite de perceptie si creatie, ele reprezentand locul de intalnire al unui spatiu real, al unuia mental si al unuia lingvistic. Textul literar nu are o simpla structura lineara,ci reprezinta o suprapunere de straturi ce comunica intre ele si ii dau volum. Jean Starobinski,adept al criticii totale propune o abordare globala a operei literare, vazuta ca o lume condusa de legitatea ei proprie, dar si ca o lume intr-o lume mai mare. Textul literar este o lume in sine, conectata prin fire multiple la lumea extrapoetica. Literatura este purtatoarea fondului ontologic si biologic al umanitatii-**fondul genetic** si a fondului comun de cunoastere-**fondul epistemologic.** Fondului genetic ii apartin structurile ontologice ale imaginarului, cele care, cristalizate in imagini, arhetipuri, simboluri, mituri, intra intr-un circuit cultural, fie sub forma punctuala,fie sub forma de motive,teme,transpuneri...

Fondului epistemologic ii apartin cunostintele aszupra lumii reale, care intra si ele,sub forma de coduri culturale, in acelasi circuit. Cele doua fonduri se intalnesc,formand impreuna aria **intertextualitatii.**

Dar literatura nu este o abstractie, ea este creatia unui individ care vine in actul creatiei cu propriul sau bagaj genetic si socio-cultural si care uzand de bunul comun numit « limba »,va crea « cuvantul », textul sau propriu ce poarta marca inconfundabila a personalitatii sale biologice si psihice, stilul sau care da viata propriei viziuni. Stilul si viziunea se vor intalni in aria textualitatii. Intre cele doua arii se situeaza **textul literar**.

De aceea in opera literara a lui Eliade, pe langa valorificarea miturilor este esential rolul memoriei, acesta conducand spre scopul marturisit de autor « pasiunea de a salva Timpul »[1]. Memoria este un concept esential la Mircea Eliade in toate variantele ei, memoria colectiva care pastreaza miturile, memoria individuala, perisabila, dar extrem de importanta (in « Incercarea labirintului » autorul povesteste un vis in care este chinuit de posibilitatea pierderii memoriei) si anamneza in sens platonician, ca aducere aminte a ideilor pe care sufletul le-ar fi cunoscut intr-o viata anterioara.

In finalul aceleiasi lucrari autorul insista asupra importantei memoriei, discutand cu privire la nuvela « Pe strada Mantuleasa » . Claude Henry Rocquet intuieste ca « Zaharia Farama este geamanul si dublul fratesc al lui Mircea Eliade »[2], adevaratul rol al istoricului religiilor fiind acela de a restitui memoria omenirii,salvand-o. Ca si Zaharia Farama, are rolul de a le arata semenilor originile si adevarurile primordiale, chiar daca acestia nu inteleg din demersurile lui decat obtinerea unor iluzorii foloase materiale, a unor comori, in fapt inexistente.

Zaharia Farama, asemenea Seherezadei, se salveaza prin povestire de teroarea istoriei, spre deosebire de cei obsedati de material si care vor fi distrusi de tavalugul vremurilor. Comorile atat de mult cautate sunt ascunse in fiecare individ,arhetipurile, matricile originare, miturile si mai ales scopul,rostul omului pe pamant, dragostea.

Mircea Eliade afirma ca literatura orala trebuie sa reprezinte un model, sau cel putin un punct de plecare pentru notiunea de literatura « caci ea nu reflecta nici realitatea exterioara, nici evenimente istorice, ci dramele, tensiunile si sperantele omului, valorile si semnificatiile sale, viata spirituala concreta. »[3]

Remarcabil mitograf,recunoscut cercetator al religiilor eseist,dar si romancier si mai ales nuvelist,Mircea Eliade a considerat cele doua laturi ale spiritualitatii sale, cea de cercetator al religiilor si ce a de scriitor, ca pe o coincidentia oppositorum, autorul subliniind legatura intrinseca dintre cele doua aspecte ale creatiei sale. « S-ar putea ca cercetarile mele sa fie considerate intr-o zi ca o tentativa de a regasi izvoarele uitate ale inspiratiei literare »[4].

In « Incercarea labirintului »autorul marturiseste ca a oscilat permanent intre regimul diurn al spiritului reprezentat de cercetarea stiintifica si cel nocturn-imaginatia literara care este si imaginatie mitica si care descopera noile structuri ale metafizicii »[5]lumea fiind o suma de principii opuse,care se atrag si din aceasta atractie magnetica,din aceasta tensiune a contrariilor rezulta energia necesara creatiei,la orice nivel.Experienta accidentala l-a facut sa constate instrainarea definitorie a omului de sacru,fapt care-l duce la haos,la indepartarea de **centru**.De aceea pentru autor Ulise este un personaj esential,un alt concept important fiind acela de **labirint**.Din ce in ce mai mult omul modern se aseamana cu vesnicul ratacitor,cautator al centrului,asa cum Ulise este modelul calatorului haituit care isi cauta permanent drumul spre Ithaca,spre sine insusi.Incercarile initiatice ii amana sosirea,dar intotdeauna exista riscul de a te rataci in labirint.Scopul redescoperirii esentei si drumul parcurs dau sens existentei umane usurand povara de a fi in lume,cautarea Sacrului avand un rol determinant « Sacrul este revelatia realului,intalnirea cu ceea ce ne mantuieste dand sens existentei noastre »[6]

Toti protagonistii nuvelelor parcurg un astfel de drum labirintic,chiar daca e vorba de tipul « initiatului »din nuvelele interbelice,ca Andronic sau Suren Bose,sau de cel al mediocrului surprins de aparitia sacrului ca Gavrilescu,Iancu Gore.

Tragismul conditiei omului modern izvoraste tocmai din instrainarea de origini,din pierderea legaturii cu sacrul.Chiar intr-o societate hipertehnicizata,din care vegetalul aproape dispare,aceasta legatura cu miturile,cu propria spiritualitate poate fi mentinuta,caci « examinarea cerului nesfarsit ii dezvaluie omului transcendentul,sacrul »[7]

Mircea Eliade marturiseste ca lumea de simboluri si mituri prin care a calatorit atatea zeci de ani a fost un labirint plin de tentatii si de pericole,cu rol initiatic,adevarate aventuri ale cunoasterii care la un moment dat reprezentau un pericol de natura psihica.

In « Nuvele »totul se invarteste in jurul ideii de timp si de imagine a unor lumi care coexista,se intrepatrund.In nuvelele postbelice sunt schimbati,sunt indivizi comuni,mediocri(Gavrilescu),laudarosi,superficiali(Gore),spre deosebire de nobletea lui Egor,Andronic sau Domnisoara Christina,desi trebuie subliniat faptul ca este vorba si de un alt tip de fantastic,in operele de dinainte de razboi,elementul fabulos sau personajul

intermediar intre cele doua lumi fiind prezent.,pe cand in celelalte e dominanta discretia,firescul cu care protagonistul aluneca intre cele doua lumi.

Nuvelele publicate in 1963 in volumul cu acelasi titlu sunt scrise intre 1945-1959 si au o impresionanta unitate de stil si de atmosfera,desi sunt programmatic « mediocre »ca limbaj,ilustreaza mai bine decat altele originalitatea fantasticului eliadesc.

Subtilitatea tehnicii literare este principala virtute a textelor,construirea ambiantei fantastice fiind relevanta,autorul fiind un extraordinar creator de atmosfera.Spre deosebire de povestirile fantastice romantice ,in care se construia un altfel de univers adesea exotic,un paradis terestru pentru ca personajul sa evadeze dintr-o lume ostila,la Eliade se pastreaza permanent legatura cu realul,cu plauzibilul,planul realitatii fiind doar presarat cu intamplari uimitoare,desi detaliile fizice sunt aparent aceleasi.

BIBLIOGRAFIE

1.Mircea Eliade, « Incercarea labirintului »,Editura Dacia,Cluj,1991

2.Alexandrina Mustatea, « Elemente pentru o poetica integrata »,Editura Helicon,Timisoara,1998.

3.Eugen Simion,"Mircea Eliade-Nodurile si semnele prozei",Editura Univers Enciclopedic,Bucuresti,2005

4.Ion Simut, « La tiganci de Mircea Eliade-in cinci interpretari »,Edituira Dacia,Cluj Napoca,2001.

NOTE

1.Mircea Eliade, « Incercarea labirintului »,Editura Dacia,Cluj,p.152.
2.Idem,p 156.
3Idem,p 141
4.Idem,p.141
5.Idem,p.18
6.Idem,p.139
7.Idem,p.139

PENTRU O „RECITIRE" A LITERATURII ROMÂNE VECHI (HAGIOGRAFIA ÎN „OGLINDA" EI SUD-EST-EUROPEANĂ)

Dan Horia MAZILU
Universitatea Bucureşti

Résumé: *Le XIV-ème siècle représente la fin pleine d'éclat d'une évolution particulièrement remarquable qu'avait connue, à l'intérieur de la littérature byzantine, la hagiographie. Nous nous proposons d'en présenter quelques repères.*
Mots-clés: *hagiographie, littérature byzantine, repères*

Secolul al XIV-lea reprezintă – după opinia bizantinologului H. –G. Beck[i] - un ultim moment, o „încheiere" plină de strălucire a evoluției cu totul remarcabile pe care o cunoscuse, în interiorul literaturii bizantine, *hagiografia.* A fost într-adevăr o *evoluție* şi nu o simplă *sporirea cantitativă*, întrucât textele bizantine din secolele al XIII-lea şi, mai cu seamă, al XIV-lea, legiferează pe deplin, în spiritul unei orientări ce prinsese contur încă în scrierile luiSimeon Magistrul şi Logofătul (Metafrastul)[ii], *panegiricul,* transformarea – adică – a vechii *vieți* în *encomionul* ce uza din plin de procedeele prozei oratorice.

Aceste realizări ale hagiografiei bizantine, vizibil retorizante apelurile repetate la *ars ornandi* covârşesc convenționalismul tradițional al „traseului biografic"[iii]), cu deosebire cele aparținând scriitorilor isihaşti (care, mai cu seamă dupăconciliul favorabil lor din 1351, se precipită a nemuri – prin scris – personalitățile din care se revendicau şi fac să apară *viețile* lui Grigore Sinaitul, Theodosie de Târnovo, Petru Athonitul, Sava cel Tânăr, Gherman de la Athos Grigorie Palamas), au ajuns repede la îndemâna cărturarilor sud-slavi.

Scriitorii bulgari îşi vor apropia unele dintre aceste realizări ale hagiografiei bizantine abundent ornate şi vizibil retorizante. Ei tălmăcesc, de pildă, *viețile* lui Grigorie Sinaitul şi Tehodosie de Târnovo, scrise de Callist, *Viața Sf. Romil,* precum şi alte compuneri ale isihaştilor bizantini, încumetându-se acum să traducă şi lucrări cu caracter hagiografic de tip metafrastian, evitate până în acea epocă din pricina dimensiunilor şi a dificultăților de ordin lingvistic.[iv] În acest cadrul, Eftimie, patriarhul Târnovei, cel mai important autor bulgar de scrieri hagiografice şi, desigur, cel mai însemnat orator religios bulgar va urma nişte căi bine statornicite. Şapte dintre „subiecții" asupra cărora s-a oprit (într-un efort bine dirijat) aparțin martirologiei bulgare: *Viața Sf. Ioan de la Rila, Viața Sf. Ilarion, episcopul Meglenului, Viața Sf. Filotheea, Viața Sf. Parascheva, Panegericul S. Mihail din Potuka, Panegiricul Sf. Ioan, episcopul Polibotului, Panegiricul Sf. Nedeles,* cea de-a opta scriere tratând o temă extraordinară acestui cer: *Panegiricul Sfinților împărați Constantin şi Elena.*

Împrejurările, cu un rol bine determinat în apariția unei *vieți de sfinți* în vechea literatură românească, (unde literatura hagiografică în circulație la sud de Dunăre, inclusiv *viețile şi cuvintele de laudă* redactate de Eftimie al Târnovei, a fost cunoscută şi copiată la scurtă vreme după compunere), sunt configurate în majoritatea cazurilor, de gestul făcut de unii voievozi sau boieri români, care au ținut să-şi înzestreze ctitoriile şi să le sporească renumele prin aducerea, în țară, a unor relicve sacre. În alte situații contextul „generator" era preparat de obişnuitele „acte de protectorat", întreprinse în spațiul ortodoxiei răsăritene de aceiaşi domni ai Țărilor Române. Demersul căuta,

evident, să impună aşezământul respectiv (ori domnia în chestiune) printr-un plus de faimă, dar avea în acelaşi timp şi lesne de desluşit sens de „proteguire", căci moaşte cu pricina erau transportate de regulă din teritorii ce erau ameninţate sau căzuseră complet sub stăpânirea turcească, fiind, deci, salvate şi ocrotite.

Unele dintre textele ivite în aceste circumstanţe (alcătuiri originale sau prelucrări, cu rol de „localizare"), aparţinând unui adevărat „curent" ce reflecta „un mod de a recepta şi de a crea", nu s-au păstrat. Existenţa lor poate fi, însă, presupusă, căci o „cutumă" literară impunea apariţia lor. Mai mult, chiar alcătuirile respective pot fi „reconstruite" – cum se poate opera în cazul *Vieţii lui Nicodim de la Tismana,* scrisă de ucenicii săi – cu ajutorul refacerilor ulterioare, realizate pe baza unor tradiţii literare de necontestat.

Primul „caz", într-o ordine aproximativ cronologică, care a prilejuit compunerea sa adaptarea unei *vieţi*, trebuie să fi fost oferit de încheierea, în Ţara Românească, a peregrinărilor moaştelor Sfintei Filoteea. Etapele „balcanice" produseseră deja câteva texte demne de luat în seamă. Întâia „etapă" a fost Târnovo: Eftimie patriarhul scrie deci *Viaţa i traiul preacuvioasei maicii noastre Filotheea*, în care *descrierea* mutării relictelor în capitala Bulgariei constituie, ca şi în alte situaţii de altfel, (E. Turdeanu), singura contribuţie originală. Prin 1393-1394 moaştele călătoresc, în refugiu,la Vidin şi oferă mitropolitului Ioasaf al Vidinului ocazia de a redacta şi el o *viaţă*, cu larga utilizare a versiunii eftimiene. În fine, după 1396, dar nu mai târziu de 1404, relicvele vor ajunge la Curtea de Argeş, urmând un" traseu al salvării", lucru cunoscut de cei din jur, întrucât un adnotar al *Sobornicului de la Loveč* 8Bulgaria) ştia, pe la jumătatea secolului al XV-lea, că acea Filoteea despre care a scris Eftimie se află la Argeş (*Filotee Argiskoi)*[v]. Cercetătorii au presupus că, împreună cu moaştele, a ajuns la Curtea de Argeş şi o variantă a *vieţii* sfintei („Eftimie" sau „Ioasaf"; oricum *Viaţa Sfintei Filotheea,* scrisă de Efitimie, a fost copiată în câteva rânduri în Moldova de un şir de scriitori ce începe cu celebrul Gavriile Uric[vi]). În tot cazul, Paul de Alep declară că a văzut. În 1653, la Curtea de Argeş un sinaxar consacrat sfintei în chestiune[vii]. Este vorba tot de o *viaţă,* pre4scurtată, realizată fără îndoială de cărturarii români pe baza tradiţiei sud-slave, dar cu vădite adaosuri „locale". Aceste „participări" ulterioare vor crea în cele din urmă o *tradiţie proprie* a vieţii sfintei, de care se va folosi către jumătatea secolului al XVIII-lea mitropolitul Neofit Cretanul, autor şi el al unui nou sinaxar, în greceşte[viii].

Aducerea, la Suceava, din porunca lui Alexandru cel Bun a moaştelor lui Ioan cel Nou de la Cetatea Albă a fost glorificată într-o scriere ce a făcut „carieră" în literatura română veche *Mucenicia sfântului şi slăvitului mucenic Ioan cel Nou, care a fost chinuit la Cetatea Albă* de Grigorie, „monah şi prezbiter în marea biserică a Moldovlahiei", cel mai important scriitor român din Prerenaştere.

Cei patru fraţi Craioveşti, ctitorii Mănăstirii Bistriţa din Oltenia, aduc, în 1497, în lăcaşul pe care îl înzestraseră cu generozitate (după cum atestă un hrisov din 16 martie 1491 de la Vlad voievod Călugărul) şi moaştele Sfântului Grigorie Decapolitul[ix]. Ca urmare, în *Prologul* pe lunile septembrie şi februarie (culegere de *vieţi* rezumate, însoţite de slujbele consacrate sfinţilor respectivi, cuprinsă într-un manuscris slav de la începutul secolului al XVI-lea, fost la Mănăstirea Bistriţa) va fi inclusă şi *Viaţa Sfântului Grigorie Decapolitul.* O însemnare dintr-un manuscris românesc, prescris în 1745 la Mănăstirea Bistriţa[x], a descoperit cercetătorilor „istoria", verosimilă, a elaborării versiunii slavone a acestui text hagiografic şi i-a convins că, după ce a cumpărat din Serbia relicvele (adăpostite acolo la căderea Constantinopolului[xi]) şi l-e

adus în țară, Barbul Craiovescu a pus să se traducă în slavonă, din greceşte, şi *viața* sfântului.

Operația a fost făcută, credem, de cărturarii Mănăstirii Bistrița şi textul realizat de ei, acea versiune slavă pe care Emil Turdeanu o bănuia ca intermediar între textul grecesc[xii] şi traducerea românească[xiii], va intra, alături de altele, în sinaxar, amintit mai sus.

Către sfârşitul celui de-al doilea deceniu al veacului al XVI-lea, mai precis în intervalul dintre anii 1517 (anul sfințirii ctitoriei lui Neagoe Basarab de la Curtea de Argeş) şi 1521 (anul morții lui Neagoe), chir Gavriil Protul, „adică mai marele Sfetarei", a scris un text (ale cărui rosturi sunt departe de a fi religioase) ce „istoriseşte" întâlnirea unui prelat al ortodoxiei răsăritene cu spațiul cultural românesc: *Viața şi traiul sfinției sale părintelui nostru Nifon, patriarhul Țarigradului, care au strălucit între patemi şi ispite în Țarigrad şi în Țara Muntenească.*

Maniera aceasta va persista încă în secolul al XVII-lea când întâmplările unei alte martire despre care scrisese Eftimie al Târnovei, Sfânta Paraschiva, vor suscita – evident, după ce relicvele sfintei ajung, în 1641, în Moldova – interesul scriitorilor români. Înainte de acest eveniment, Matei al Mirelor, egumen la Mănăstirea Dealu, redactase şi el, în greceşte, o *viață* a sfintei remaniind fundamental versiunea lui Eftimie şi transformând *panegiricul* scriitorului bulgar într-o *viață* obişnuită, de felul celor cultivate în sinaxare, unde faptele povestite îşi recâştigaseră ponderea tradițională[xiv]. Varlaam mitropolitul, introducând în *Cazania* sa *Învățătură de viiața preacuvioasei maicei noaste Paraschiva,* va fi primul între cei ce operează „autohtonizarea" textului. El tălmăceşte liber, cu suprimări şi reducții, o variantă „eftimiană" amplificată şi îi adaugă o încheiere originală cu sensuri edificatoare[xv]. După el, Dosoftei include în *Viețile sfinților* o nouă versiune românească, făcută după o redacție de *minei*, cu vizibile amplificări şi cu destule elemente ce reflectă „etapa moldovenească" a peregrinărilor sacrelor relicve[xvi]. Ciclul îl va încheia tălmăcirea, realizată după masiva culegere a ucraineanului D. Tuplato-Rostovskyj, prezentă în colecția de la Mănăstirea Neamțu.

*

Compararea versiunii româneşti pe care a dat-o, în *Cazania* sa, mitropolitul Varlaam *Muceniciei sfântului şi slăvitului mucenic Ioan cel Nou*[xvii] cu originalul slavon al scrierii (unul dintre puținele – dacă nu cumva *unicul* – *izvoare* ale marii „colecții din 1643 în legătură cu care există un acord deplin între filologi) ar putea furniza date interesante în legătură cu *maniera de lucru* a lui Varlaam-traducătorul (premisa necesară fiind „coincidența" sau „apropierea" dintre textul pe care a operat mitropolitul cărturar şi versiunea păstrată în copia lui Gavril Uric din 1439, căruia i s-au adresat, de regulă, cercetătorii). Asemenea examene au fost întreprinse, desigur, în unele dintre istoriile noastre literare fiind inserate concluziile stabilite de cercetarea comparativă a celor două texte. Încheierile acestea văd în versiunea lui Varlaam o „traducere foarte liberă", o „prefacere" sau o „prelucrare" a originalului slavon.

Suspectând aceste „calificări" datorită, în primul rând lipsei de „dovezi concrete" (sintezele amintite nu operează cu texte puse în paralel), cercetătorul bulgar G. Petkov a realizat o „lectură comparativă" a celor două versiuni. El a ajuns la următoarea formulare în urma acestei operații: „Lectura comparativă a traducerii româneşti şi a originalului slav arată o adecvare demnă de invidiat. Mitropolitul Varlaam a urmat îndeaproape structura textului lui Țamblac, a păstrat episoadele, pasajele şi frazele ce caracterizau stilul autorului. Traducătorul a transmis cu uşurință şi exact sensul şi

conținutul textului original, ale dialogurilor, ale citatelor biblice etc. Dovezi în legătură cu aceasta se pot afla aproape la fiecare rând[xviii]. Există – remarca G. Petkov -, în traducerea românească, unele „plusuri" şi „ contrageri", neînsemnate însă şi fără efecte modificatorii la nivelul ansamblului fundamental, „de idei şi emoțional", al versiunii originale. Fără îndoială că aşa stau lucrurile: ținuta de temelie a textului din secolul al XV-lea nu este alterată, căci Varlaam nu-şi propusese să dea o nouă versiune a *Muceniciei lui Ioan cel Nou*. Intervențiile sale pe parcursul realizării traducerii, foarte numeroase (depistabile „la fiecare rând", cum precizează G. Petkov în legătură cu similitudinile) şi de facturi variate, trădează maniera „activă" în care a fost abordată versiunea slavonă, marchează – indiscutabil – existența unui set de intenții şi chiar a unei „ideologii", din perspectiva cărora s-a înfăptuit actul transpunerii în româneşte.

Examinate unul lângă celălalt, demersurile celor doi „intervenienți" – egumenul Theodosie de la Neamțu în 1534 şi mitropolitul Varlaam în 1643 – pe drumul parcurs de *Mucenicia lui Ioan cel Nou* în literatura română veche evidențiază deosebiri importante.

Scriind în prima jumătate a secolului al XVI-lea, când "cultul" lui Ioan cel Nou se consolidă adunând – grație eforturilor cărturarilor români – instrumentele literare adecvate (un *tropar*, o *rugăciune* şi *slujba* consacrate sfântului), egumenul Theodosie participă la această acțiune şi compune un *panegiric*, şi el la fel de trebuincios. Printr-o serie de prescurtări, care nu afectau structura ideatică a textului de bază, prin adăugarea unei „introduceri" şi a unei „încheieri", Theodosie de la Neamțu a „performat" vechea *mucenicie* (specie având propriile canoane compoziționale) într-un *cuvânt de laudă* în care determinantă era relevarea elementelor participante la realizarea encomionului. Theodosie a schimbat doar *factura* textului, transferându-l din cadrul unei „specii" în alta. Substanța compunerii, fondul de idei dominat de o anume „imprecizie hagiografică", dată de năzuința refacerii modelelor „clasice", n-au fost modificate. Cele câteva „modernizări" lexicale pe care le introduce Theodosie nu aveau cum să producă alterări.

Varlaam în schimb, păstrând (cu rigurozitate chiar) succesiunea părților componente şi „neamestecându-se" prin amplificări pe care, poate cititorul le-ar fi aşteptat (ar fi putut să scrie un „epilog" cuprinzând „miracolele" – pe care am văzut că le colecționa – făptuite de moaşte după aducerea lor la Suceava izbuteşte o remarcabilă *actualizare* a scrierii prin câteva intervenții în setul de elemente ce asigurau *orientarea* textului. Modificând chiar titlul (*Măceniia svântului şi slăvitului mare măcenic Ioan Movîi de la Soceava, ce să prăznuieşte gioi după Rusalii*), căci Ioan era demult un „Sfânt al țării", şi ignorând *numele autorului*, al acelui „Grigorie, monah şi prezbiter în marea biserică a Moldovlahiei", Varlaam introduce in text – în privința determinărilor de factură geografică şi istorică – propriile lui informații, ştiri ale timpului său, care produc o inevitabilă *actualizare.* Să luăm, spre exemplu, fixarea, prin raportare la zonele vecine, a locului unde se gasea Trebizonda, orasul de baştină al lui Ioan. Varlaam face să diaspară nebulosul antichizant (ce îi pomenea şi pe "asirieni") din textul original şi furnizează date mult mai precise. În fapt avem de-a face cu doua "localizări" complet diferite : „Spre râsărit, unde să chiamă Anatolia, iaste o cetate mare şi vestită la care toate corăbiile de pe mare nâzuesc, pentru bişugul şi pentru avuția ce iaste într-ănsa, ce să chimâ Trapezonta. Dintr-această cetate era şi svântul Ioan. Şi pentru că era cetate lângâ mare şi cetâțeanii cu corabiile pre mare îmbla de neguțătoriia pentr'aceaea şi Ioan mult negoț lua şi pre mare călâtoriia (*ed.cit*., p.451).

Ca urmare a introducerii în text a unor date cunoscute lui şi valabile pentru epoca sa, Varlaam va produce inevitabil şi *anacronisme*, ca în cazul eliminării dintre teritoriile aparținând Moldovei şi cârmuite de Alexandra cel Bun (despre care Grigorie prezbiterul

ştia că domneşte „peste toată Moldovlahia şi peste ţinuturile de lângă mare", Pomorïe – în originalul slavon) a „Pomoriei", căzută între timp sub stăpânire turcească. Când i se pare că poate furniza elemente suplimentare în direcţia unor derminări mai exacte, Varlaam avansează cu „date" de tot felul şi ajunge la „ localizări" proprii. Despre acel „Oraş Alb", local unde ar fi fost martirizat Ioan din Trebizonda, versiunea originală dă o indicaţie concisă dar destul de lămurită: „[...] jakoŭ vŭ Bĕgradŭ nice naricaemyj pristaš, ize kŭ Vasporon". Acest „Bosfor" (gr. „strâmtoare"), limpede denumit în text, un poate fi – au aratat cercetătorii – decât „Bosforul cimerian", adică strâmtoarea Kerci din Crimeea. În această zonă trebuie aşezat, deci, acel port „alb" spre care se îndrepta corabia cu mărfurile negustorului din Trebizonda. Citind Bĕlgradŭ în loc de Bĕlyjgradŭ, Varlaam a crezut că este vorba de Cetatea Albă, oraş românesc, port moldovean la Marea Neagră pe care putea prezenta în detaliu. Procedează, deci, în consacinţă : „[..] deaca sosirâ în cetatea ce să chema Cetatea Albă, la Marea Neagră în margine de cătrâ ţara Moldovei" (*ed.cit*., p.452). Şi aşa, în urma intervenţiei lui Varlaam, întemeiată pe o lectură şi o interpretare eronate, s-a născut o „tradiţie", cea a Cetăţii Albe din Moldova ca *loc al pătimirii*, căreia i-au acordat crezare mai multe generaţii de savanţi. Şi nu s-ar putea spune că acest „credit" a diminuat prea tare în momentul de faţă.

Intrarea în scenă a conducătorului acelui „Oraş Alb" despre care originalul ne spune că era „pers", îi prilejuieşte lui Varlaam modificarea „cheii" întregului text. Schimbând câteva registre în cadrul acţiunii sale de „actualizare", Varlaam îl arată pe „mai-marele cetăţei" ca fiind „turc, iubitoriu foarte şi socotitoriu credinţei turceşti". O înrâurire a stării de fapte cunoscute traducătorului (Cetatea Albă era stăpânită de turci) nu poate fi exclusă. Mersul demonstraţiei întreprinsă de Varlaam ne face să socotim drept probabilă, ca explicaţie a acestei substituiri, o intenţie cu o arie de cuprindere mult mai largă: gândul de a da întregii scrieri o clară orientare antiotomană.

În consecinţă, o bună parte din text va fi subordonată acestei strategii, cu întreg inventarul de rigoare. „Pâra", pusă la cale de căpitanul corăbiei, „frăncul", „de eresă lătinească", îl prezintă pe Ioan ca pe un individ gata să-şi renege „moşia" („figură" realizată printr-o identificare – „credinţă - ţară" e frecventă în epocă) şi să treacă la mahomedanism (citäm în paragraf i pasajul din versiunea slavonă, spre a se observa deosebirile ce nu ţin numai de substituirea „credinţelor"):

„Şi într-acesta chip pără pre svăntul, dzicând: «Iaste un om ce au venit cu mine aicea, de va să să leapede de credinţa creştinească şi săs să înstrăineadze de moşiia sa, şi va să ia leagea turcească, să hie cetaş semenţiei voastre. Pentr-acesta lucru de multe ori şi cu giurământ mare s-au giurat cătrâ mine, viind pre mare în corabie cu mine. Pentr-aceaia nu zăbâvi, ce de sărg să faci întrebare cu dănsul, ca să-l pleci în leagea voastră, cu multâ cinste veri avea de la împăratul pentru dâns» […]"[xix].

Atmosfera astfel conturată (şi controlată nu numai prin substituiri, ci şi prin eludări: Varlaam elimină, de pildă, din „cuvântarea de înduplecare", rostită de conducătorul oraşului, elementele ce detaliau acel „cult al soarelui", pentru ca mahomedanismul inşilor în discuţie să nu fie subminat în nici un fel), va fi permanent consolidată „terminologic" („persanului", numit în originalul slavon „ighemon", „iparh" ori „judecător", devenit „turc" şi se atribuie funcţia de „cadiu") şi la nivelul lexicului de uz general (sunt utilizate calificative şi sintagme aparţinând tradiţionalului „dicţionar" al raporturilor de inimiciţie româno-otomane: „legea ghiaurilor", „necurat şi păgân suflet turcesc" etc.). Rezultatele sunt concludente. Lui Ioan cel Nou, protector al Moldovei, „martirizat de turci", i se pun în seamă astfel, în cod simbolic, noi disponibilităţi în planul fortificării capacităţii de rezistenţă, atât de necesară unui popor oprimat. Textul *Măceniei* din *Cartea românească de învăţătură* ne convinge că Varlaam nu era doar un

protestatar ce-şi transmitea nemulţumirile sub protecţia unor scrisori private (să ne amintim că în epistola adresată ţarului Mihail Feotorovici mitropolitul vorbea de „mâna grea a agarenilor" impilatori, care suprimase neatârnarea politică şi, deopotrivă, libertatea acţiunilor spirituale) ci şi un militant nelipsit de curajul demersurilor făţişe.

Este, credem, foarte greu, dacă nu chiar imposibil, ca fie numai şi pe baza acestor exemple (în ansamblul textului cazurile în care Varlaam se îndepărtează de versiunea slavonă sunt mult mai numeroase), să poată fi acceptată teza unei „traduceri fidele". Realitatea ne arată că mitropolitul Varlaam, tălmăcind scrierea lui Grigorie monahul şi prezbiterul, a *prefăcut* totuşi - într-o măsură considerabilă – compunerea din veacul al VI-lea. S-a servit de vechea operă slavonă ca de un fel de „urzeală" pe care a ţesut cu meşteşug propriile sale „teze", dictate de un *program ideologic* (dar şi *politic)* foarte limpede.

Constituirea unui *martirologiu naţional* (chiar „region" căci era vorba de „sfinţi ai Moldovei"; nu întâmplător editorii munteni ai *Evangheliei cu învăţătură* de la Mănăstirea Dealu ce vor folosi masiv textele *Cazaniei* lui Varlaam, vor lăsa totuşi în afară *Măceniia lui Ioan Novîi…)* reprezenta, la rândul ei, ţinutul unui „program" special. Schiţat de cărturarii din prima jumătate a secolului al XVII-lea, cu realizări remarcabile în *Cartea românească de învăţătură* din 1643, acest „program" va fi dezvoltat mai târziu de către Dosoftei[xx], în cadrul unui efort mereu cu nobile ţeluri de întărire a conştiinţei naţionale.

---

[i] Vezi G.-G. Beck, *Kirche und theologische Literatur im Byzantinnischen Reich,* Mũnchen, 1959, p. 697-698.
[ii] Pentru structura „modelului hagiografic metafrastian", cu *topi* consacraţi de retoricile bizantine, vezi Emil Tudeanu, *La littterature bulgare du XIV-e siècle et sa diffussion dans del pays roumains,* Paris, 1947, p. 70-71.
[iii] Vezi Klimentina Ivanova-Konstantinova, *Njakoi momerti vă bălgaro-bizantijskite literaturni…,* Sofia,1971, p. 237 şi urm.
[iv] Vezi Klimentina Ivanova-Konstatninova, *op. cit.,* p. 239.
[v] Vezi E. Turdeanu, *op. c it.,* p. 84-86.
[vi] E. Turdeanu,*op. cit.,* p. 88; G. Mihăilă, *Cultură şi literatură română veche în context european,* Bucureşti, Edituera ştiinţifică şi enciclopedică, 1979, p. 265. vezi, de asemenea, cercetarea fundamentală a lui D.R. Mazilu, *Sfânta Filoteia de la Argeş. Lămurirea unor probleme istorico-literare,* în *Analele Academiei Române,* Mem.secţ.lit., seria III, tom VI, 1933, p. 218-316.
[vii] Vezi Emilia Cioran, *Călătoriile Patriarhului Macarie de Antiohia în Ţările Române,* Bucureşti, 1900; D.R. Mazilu, *op. cit.,* p. 248; E. Turdeanu, *op.cit.,* p. 89-90.
[viii] Vezi. E. Turdeanu, *op. cit.,* p. 90; D.R. Mazilu, *op. cit.,* p. 249.
[ix] Vezi Gh. I. Moisescu şi col., *Istoria bisericii române,* vol. I, Bucureşti, 1937, p. 272.
[x] Însemnare semnalată de E. Turdeanu, *Varlaam şi Ioasaf. Istoria şi filiaţiunea redacţiunilor româneşti,* în *Cercetări literare,* vol. I, 19345, p. 26, nota 2.
[xi] Vezi N. Iorga, *Manuscripte din biblioteci străine relative la istoria românilor,* I, în *Analele Academiei Române,* seria II,, Mem. secţ. Ist., tom XX, 1899, p. 243, 246; E. Turdeanu, *Legăturile româneşti cu mănăstirile Hilandar şi Sf. Pavel de la Muntele Athos,* în *cercetări literare*, vol. IV, 1940, p. 70.
[xii] Versiunea grecească a fost editată de F. Dvornik, *La vie de st. Grégoire le Decapolite et les Slaves macédoniens au IX-e siècle,* Paris, 1926.
[xiii] Vezi E. Turdeanu, *Legăturile româneşti…,* p. 71; G. Mihăilă, *Originalul slavon al „Învăţătorilor" şi formaţia culturală a lui Neagoe Basarab*, în *Învăţăturile lui Neagoe Basarab către fiul său, Theodosie,* Bucureşti, Ed. Minerva, 1970.
[xiv] Vezi Iulian Ştefănescu, *Viaţa sfîntei Paraschiva cea nouă de Matei al Mirelor*, în *Revista istorică română*, tom III, 1933, p. 347-373; E. Turdeanu, *La littérature bulgare du XIV –e siècle…* p. 98.
[xv] Stilistic şi sub raportul „orientării", *moralizarea* finală pare a-i aparţine într-adevăr lui Varlaam: „Pentr-acea şi noi, iubiţii miei creştini, să ţinem în mente lucrurile sventei aceştiia. Deaceia să luăm amente şi cintea ce-au luat de la Dumnedzău. Au doară n-au fost şi aceasta muiare? Au doară n-au avut trup ca şi noi? Dară cum au săhâstrit? Cum au împlut voia lui Dumnedzău? Că n-au măîncat mult ca noi, nice au făcut lucrurile cele

drâceşti ce le facem noi în vremea deacum: giocurile, cântecele, beţiile, curviile. N-au iubit lumea ca noi, nice binele ei…" etc.

[xvi] Vezi E. Turdeanu, *op.cit*., p. 99

[xvii] Este notoriu interesul arătat de Varlaam *scrierilor* apărute în Moldova în legătură cu Ioan cel Nou şi *legendelor* ţesute, mai cu seamă în mediile monahale, în jurul acestui „personaj". Se ştie că, în 1629, când s-a întâlnit la Kiev cu Petru Movilă, Varlaam i-a istorisit aceluia un „miracol" înfăptuit, zice-se pe la 1610 de moaştele lui Ioan cel Nou. La Moscova apoi, Varlaam le va fi vorbit şi ruşilor despre „sfântul" ocrotitor al Moldovei (Ioan cel Nou fusese canonizat de biserica rusă în veacul al XVI-lea) şi despre „literatura" produsă în jurul acestui subiect, stârnindu-le interesul. Că aşa s-au petrecut, probabil, lucrurile ne ajută să presupunem un pasaj din scrisoarea pe care acelaşi Varlaam, devenit între timp mitropolit al Moldovei, o transmitea ţarului Mihail Feodorovici: „[…] întâmplându-se să vină acolo, în împărăţia voastră pravoslavnică, boierul domnului nostru, am trimis şi eu slujba şi martiriul Sf. Ioan care a suferit martiriu la Belograd şi corpul lui zace întru neputrezit, făcând minuni prin vindecare şi în mitropolia mea a Sucevei. Am trimis şi chipul lui spre binecuvântarea şi întărirea ţării voastre[…]".

[xviii] Vezi G. Petrov „*Măčenie na Ioan Novi Ьjalgradski" ot Grigorij Camblak v prevod na rumănski ezik ot mitropolit Varlaam*", în *Tărnovska knižovna škola.*

[xix] Varlaam, *Cazania*, ed. J. Byck, Bucureşti, Ed. Academiei (1943), p.

[xx] În tomul III al amplei sale culegeri de *Vieţi ale sfinţilor* (foaia 152 r), Dosoftei insistă explicit asupra canonizării unor conaţionali şi, firește, asupra *povestirii* faptelor atribuite acestora, în texte cu mari sensuri pilduitoare şi învăţătoare: „Că şi-n vremea de-acmu mulţi svinţi sânt de petrec cu noi, carii numai Dumnădzău îi ştie la inema lor.

Dari tocma şi din rumâni, mulţi sunt carii am şi vădzut viaţa şi traiul lor, dară nu s-au căutat, fără numai Daniile de Vorona şi Rafail de Agapia, i-am sărutat şi svintele moaştii. Apucat-am în dzâlele noastre părinţi nalţi la bunătăţi şi-n podrig, şi plecaţi la smerenie adâncă: părintele Chiriac de Beserecani, gol şi ticăloşit în munte 60 de ani. Şi Chiria de Tazlău, Epifanie de Voroneţ, Patenie de Agapia. Dar Ioan de Bâşca, arhiepiscopul acel svânt şi minunat, Inochentie de Pobrata şi Istratie? Că Dumnădzău, svinţiia sa, nice un neam de rodul omenesc pre pământ nu lasă nepartinic de darul svinţiii sale, ce preste toţi au tins mila sa ş-au deschis tuturor uşe de spăsenie".

RELAȚIILE ȚĂRANULUI ROMÂN CU OFICIALITĂȚILE SATULUI ÎN ROMANUL "FETELE TACERII" AL LUI AUGUSTIN BUZURA

Mirela MIRCEA
Colegiul Național "AL.D.Ghica" Alexandria

Résume : *Dans la littérature de l'obsédante décennie ' 50-' 60, le roman „Les faces du silence" a pour l'année de sa parution, 1974, le trait dominant du courage civique et esthétique d'analyser les graves problèmes des horreurs et des abus du régime communiste. Le trait définitif du roman d'Augustin Buzura est le polémisme. L'auteur se propose d'écrire comme personne ne l'avait jamais fait sur la période de la coopérativisation et d'opposer aux vieux clichés une vérité plus grande. Le roman, "Les faces du silence" expose la réplique délibérée aux proses idylliques avec des membres militants du parti qui, une fois apparus dans un village résolvent rapidement et nettement tous les problèmes nés, en réussissant en temps reccord, de convaincre tout le village et de le diriger vers une nouvelle direction sociale.*

Dans ce roman, un journaliste, Dan Toma assiste, avec une grande indifférence, aux souvenirs de quelques événements acharnés de la période de la collectivisation de l'agriculture qui ont opposé deux personnages importants: l'énergique membre militant du parti, Gheorghe Radu et Carol Mãgureanu, l'une des victimes, le fils d'un paysan cossu, du vieillard Mãgureanu, fermier d'élite du village.

Mots-clés*: communisme, polémisme****,*** *obsédante décennie ' 50-' 60*

În literatura obsedantului deceniu ’50 – ’60, romanul **Fețele tăcerii** are, pentru anul apariției sale, 1974, trăsătura dominantă de curaj civic şi estetic de a pune în dezbatere problemele grave ale ororilor şi abuzurilor regimului comunist. Tema dezvăluirii crimelor comuniste înscrie o lungă serie de romane, care prezintă diverse grade de virulență critică şi demascatoare, ordonate, de regulă, în "paşi" mici dar insistenți de dobândire a libertății de expresie: **Cordovanii** (1963), **Suferința urmaşilor** (1978), **Fiul secetei** (1979) de Ion Lăncrănjan, **Păsările** (1970), de Alexandru Ivasiuc, **F** (1969), **Vânătoarea regală** (1973), **Ploile de dincolo de vreme** (1976) de Dumitru Radu Popescu, **Cel mai iubit dintre pământeni** (1980), de Marin Preda. De altfel, toate romanele lui Augustin Buzura apărute înainte de 1989, **Absenții** (1970), **Fețele tăcerii** (1974), **Orgolii** (1977), **Vocile nopții** (1980), **Refugii** (1984), **Drumul cenuşii** (1988), prezintă crize politice şi de conştiință generale de atitudini abuzive ale puterii totalitare.

Trăsătura definitivă a romanului lui Augustin Buzura este polemismul. Autorul îşi propune să scrie o carte cum nu s-a mai scris despre perioada cooperativizării şi să opună vechilor şabloane o cât mai mare cantitate de adevăr. **Fețele tăcerii** înfățişează replica deliberată la prozele idilice cu activişti de partid care odată apăruți într-un sat rezolvă în chip rapid şi luminos toate problemele ivite, reuşind în timp record lămurirea întregului sat şi introducerea lui armonioasă pe o matcă socială nouă.

"În **Fețele tăcerii** valoarea şi interesul cărții nu rezultă în primul rând din originalitatea construcției româneşti (impresionantă, firește, prin masivitate epică şi prin amploarea deschiderii spre un proces social complex şi contradictoriu), ci din dezbaterea dintr-un unghi dramatic a unor probleme esențiale în istoria satului românesc"[1] din perioada colectivizării. Organizarea întregii cărți ca o dezbatere îi imprimă câteva particularități, care-i conferă un loc aparte în contextul prozei din ultimii ani.

În ordinea importanței, esențială este gravitatea tonului. Gravitatea care dezvăluie, prin intenții şi demers, o structură de moralist: experiențe de viață, idei, sunt confruntate în vederea extragerii unui sens, a unei soluții cu implicații etice.

În acest roman, un jurnalist, Dan Toma, asistă, cu o anume detaşare, la rememorarea unor evenimente crâncene din perioada colectivizării agriculturii care au opus două personaje puternice, energicul activist de partid Gheorghe Radu şi Carol Măgureanu, una dintre victime, fiu de chiabur, al bătrânului Măgureanu, gospodar de frunte al satului, care a muncit cu tenacitate pentru a-şi reface averea şi refuză să o cedeze de bunăvoie, prin înscrierea în gospodăria agricolă colectivă.

Ca şi D.R. Popescu, G. Bălăiță, Virgil Duda în romanele lor, autorul **Feţelor tăcerii** foloseşte tehnica "anchetei", şi la fel ca aceştia nu pentru a găsi cheia unor întâmplări nedumeritoare cât spre a limpezi aspecte morale şi psihologice.

Aşadar unuia din eroi-tânărul ziarist Dan Toma – autorul îi încredințează misiunea de a investiga o realitate ca laturi cețoase în ce priveşte, mai ales, reacțiile de conştiință ale protagoniştilor în fața evenimentelor trăite. Interesant este că "anchetatorul" procedează implicându-se, el însuşi proiectându-se în spațiul analizei, alegând unghiuri de evaluare a faptelor care i-ar putea da indicii despre felul cum ar fi acționat el însuşi în împrejurări cărora nu le-a fost un martor direct.

Principial, poziția lui Toma nu este a judecătorului, căci nu urmăreşte să dea verdicte, să incrimineze ori să absolve, ci înainte de toate să înțeleagă Augustin Buzura nu ocoleşte în romanul lui mai ales încleştările. Mari porțiuni ale realității au fost ignorate în prozele sale precedente. De aceea, vor fi prezenți în romanul lui şi chiaburii, şi activiştii de partid locali, şi cei trimişi de la centru, şi bandiții din munți. "**Feţele tăcerii** încearcă o acumulare de date în dorința de a suplini lacunele prozei pe care, prin romanul lui o contestă nu fără îndreptățire"[2]. Ceea ce se întâmplă în roman, oricât de senzațional în aparență este o relatare peste ani a lui Carol, în calitate de personaj-narator.

Similară este , în esență, alcătuirea romanului "**Feţele tăcerii**" un fost activist de partid, acum pensionar, şi unul din foştii săi adversari politici, Carol Măgureanu, reconstituie în paralel fiecare încercând să-şi explice şi să-şi justifice acțiunile, evenimentele dramatice petrecute într-un sat din vremea colectivizării; iar cele două confesiuni, sincopate, suprapuse, interferate, sunt făcute unui tânăr gazetar, însă fără voia acestuia. Ca şi medicul din **Absenții**, ziaristul Dan Toma suportă astfel o intervenție brutală a exteriorității, pe care nu a provocat-o, dar pe care e silit să o accepte; implicat fără voie în trecutul tulbure şi dureros al celor doi, el intră în stăpânirea unui uriaş depozit de fapte, contradictorii şi dramatice, din vâltoarea cărora se recompune imaginea unei epoci crude, în care sensul vieții suferă modificări radicale. Bătrânul Măgureanu este silit, prin violență extremă asupra fiilor, să-şi scrie cererea de renunțare la proprietatea individuală şi de înscriere cu toată averea în colectiv. Omul cheie, care conduce întreaga acțiune de colectivizare forțată, este activistul Gheorghe Radu, care foloseşte toate mijloacele de intimidare şi de violență pentru a executa ordinele primite pe linie de partid. Pentru a-şi salva tatăl şi pe cei doi frați mai mari, Iuliu şi Ilie, reținuți şi torturați de miliție, tânărul Carol Măgureanu, ascuns de tatăl său, pentru a fi protejat de vicisitudinile unei istorii aspre şi absurde, dincolo de un perete fals, zidit chiar din casă, încearcă să-şi ajute tatăl, ducându-se la autorități pentru a se preda, convins că va face o tranzacție în avantajul tuturor: "Credeam că, până la urmă, voi face o simplă tranzacție: mă voi duce eu în locul lui, adică în locul meu, el va ieşi, iar liber fiind, avea posibilitatea să facă diferite demersuri pentru a ne elibera pe toți"[3]. Face însă, prin aceata, un pas greşit, care se întoarce, în cele din urmă, împotriva sa. La

miliție se acționează de pe poziții de forță, fără nici o umbră de umanism: "Când am intrat, Iuliu şi Ilie, învineţiţi, plini de noroi şi sânge, stăteau jos, rezemaţi cu spatele de perete, iar tata, pe un scaun, lângă masa lui Lupşe, continuă să privească atent geamul. N-avea voie să vorbească, sau era derutat; oricum, tăcea împietrit, alb"[4].

Tatăl încearcă să dea impresia că stăpâneşte încă situația: "Vorbea foarte sigur pe el, voia să lase impresia, că el este cel care face concesii"[5], dar reprezintă, în opinia anchetatorilor săi, un element descompus şi duşmănos, care nu prezintă încredere pentru noul regim, deşi trecuseră şase ani de la proclamarea republicii populare. Bătrânul Măgureanu este forțat să scrie şi să semneze cererea de înscriere în colectiv, în speranța deşartă că fiii săi vor fi liberi să plece acasă. I se atrage însă atenția, că nu se află în situația de a pune condiții, singura concesie, plină de cinism, fiind stiloul cu care este ajutat să scrie.Băieții vor rămâne încă în stăpânirea de fier a torționarului. Tatăl s-a apropiat de activişti şi le-a spus cu o voce de inflexibil testament: "Dacă li se întâmplă ceva băieților, te găsesc şi în cealaltă lume, să nu uiți asta şi de acolo vin"[6] … Ideea de justiție transcendentă, alăturată afirmației "… doar n-a murit dreptatea pe pământ!"[7], aduce o notă de tăcere grea în încăperea plină până la refuz cu activişti de partid, aserviți până în măduva oaselor noului regim.

Carol Măgureanu, fiul bătrânului Măgureanu, a stat ani în şir zidit într-o pivniță, de unde a urmărit istoria satului. Anii de claustrare l-au rupt de realitate, omul trăind prin lecturile făcute acolo, în subteran. Dacă activistul este condamnat la exces de acțiune, Carol este condamnat la inacțiune, la reflecție excesivă "Sunt *feţele tăcerii*; istoria e una singură, dar istoria i-a dat la o parte, unică, indestructibilă"[8].

De fapt, ca şi în Morometii II, Augustin Buzura scrie romanul unui sat în anii deceniului şase, dar nu satul îl interesează în primul rând pe romancier, ci cantitatea de adevăr existentă în orice act uman. Personajul – anchetator, ziaristul pleacă în căutarea unui adevăr abstract cu furia cu care plecase, în **Absenții**, Mihai Bogdan.

Personajele lui Buzura au darul speculației, şi confesiunea lor atinge problemele cele mai variate, de la raportul dintre clasa socială şi individ până la chestiuni mai delicate de metafizică"[9]. Ziaristul Dan Toma, spirit justițiar, este vizitat de viitorul lui socru, Gheorghe Radu, Fost activist de partid mulți ani în satul Arini. Relațiile dintre ginere şi socru sunt neprietenești. De la logodnica lui, Melania, gazetarul a aflat că bătânul a fost un instrument al violenței acelor ani, a comis, chiar, crime. Socrul vine să-i ceară ajutor într-o chestiune delicată: rămas în satul pe care l-a colectivizat, şi-a construit cu greu o casă şi, în ziua când s-o sărbătorească, cineva i-a dat foc. Bănuie pe vechii lui adversari politici, Măgurenii. Romanul începe de la acest punct. Ziaristul Toma ascultă, mai întâi, confesiunea bătrânului activist, apoi, spre a verifica lucrurile, ascultă şi pe bănuitul incendiator, Carol Măgureanu, singurul supraviețuitor dintre fiii lui Măgureanu.

E vorba de două destine, de două justificări sociale, de două drame. Activistul dă o versiune a faptelor. A fost, desigur, un dur, dar nici alții n-au fost mai blânzi cu el . Violența s-a născut din violență şi, ca să-i apere pe țăranii din Arini şi să introducă noile forme sociale în sat, el şi-a riscat de multe ori viața. Din povestirile lui iese la iveală o epocă plină de fapte de spaimă. Regiunea era terorizată de o bandă de legionari, condusă de căpitanul Sterian. Banda avea susținători în sat, şi activistul crede că nici familia Măgureanu nu era străină de aceste acțiuni. El i-a distrus pe Măgureni, dar nu putea face altfel, altfel l-ar fi distrus ei pe el.

În roman este evident faptul că Gheorghe Radu, activistul de partid trimis în sat pentru a grăbi colectivizarea, ca şi susținătorii lui – milițianul, securistul, preşedintele sfatului popular, secretarul organizației PCR din localitate, acționează împotriva

țăranilor români şi se poate uşor înțelege că ei sunt instrumentele unei forțe de ocupație, lipsite de orice funcție civilizatoare.

Ziaristul Toma, devenit fără voia lui judecătorul unor evenimente teribile, ascultă şi cealaltă explicație. Carol Măgureanu s-a salvat stând zidit în casa părintească. Măgurenii, ctitori de biserici, luptători patrioți din tată în fiu, erau de sute de ani în acel sat. Bătrânul Măgureanu a lucrat în mină a refăcut averea familiei şi şi-a dat copiii(trei băieți) la şcoală. Autoritățile fac presiuni asupra lui să se înscrie în cooperativa agricolă şi, tocmai când bătrânul se hotărâse şi-şi chemase fiii acasă (erau studenți) pentru a-i pune să semneze, brutalitatea, inabilitatea activistului Radu strică totul. Interpretând greşit intențiile Măgurenilor, Radu îi arestează îi umileşte, iar când doi dintre tinerii Măgureanu scapă în urma unei încăierări, ei sunt deja culpabili. Este începutul unei lungi perioade de umilințe. Carol, al treilea fiu, descoperit după mulți ani de recluziune voluntară, este un om sfârşit. Ceilalți doi Măgureni sunt împuşcați de Radu (o versiune) sau se sinucid (o altă interpretare).

Fapt sigur este că această familie țărănească este urmărită şi acum de ura bătrânului activist, scos şi el, în cele din urmă, din funcția pe care o deținea. E pensionar într-un sat unde nimeni nu vrea să stea de vorbă cu el, toți îl urăsc (sau aşa crede el). Dovadă: casa ce a fost distrusă. Însă Carol Măgureanu crede că nimeni nu a dat foc casei. Radu însuşi, pentru a-şi înfunda încă odată adversarii, şi-ar fi incendiat locuința. Şi acest fapt pare verosimil. Bătrânul activist vrea să se întoarcă la oraş şi casa este singurul lucru ce-l mai ține legat de sat. Cartea se încheie cu trei plecări spre oraş: a lui Carol Măgureanu, care merge la doctor, a bătrânului activist, care vrea să se angajeze din nou în fabrică, şi a ziaristului Toma, care şi-a asumat un rol ce-i depăşeşte puterile. El însuşi are un destin încărcat, e un tip incomod, mutat dintr-un loc în altul din cauza incapacității lui de a accepta neadevărul.

"Practic, Augustin Buzura intenta un proces comunismului, cu mijloacele prozei de analiză. Era un proces incomplet-referitor nu atât la dezastrul din industrie, agricultură, învățământ, urbanistică etc., cât la alienarea ființei umane -, era un proces disimulat în analiză psihologică, pentru a se crea impresia că totul rămâne în spațiul literaturii, şi totuşi spiritul justițiar al scriitorului a fost sesizat şi incriminat de ideologii epocii"[10].

Iată că procesul comunismului devine explicit şi mult mai cuprinzător în secvențele din romanul **Fețele tăcerii** referitoare la colectivizarea forțată a agriculturii. Distrugerea familiei Măgureanu, prin uciderea a doi dintre frați, Ilie şi Iuliu, prin hăituirea celui de-al treilea, Carol, nevoit să stea ani la rând ascuns într-o pivniță, prin îngenuncherea bătrânului Măgureanu, tatăl lor, un țăran demn, a cărui cedare reprezintă o tragedie, ca prăbuşirea unui stejar, şi prin îndolierea definitivă a soției lui, ilustrează, cu forță epică, distrugerea însăşi a civilizației țărăneşti din România.

---

[1] Apolzam, M., *Casa ficțiunii*, Dacia, Cluj, 1978, p.81;
[2] Ungheanu, M., *Arhipeleag de semne*, Cartea Românească, Bucureşti, 1975, p.204;
[3] Buzura, A., *Fețele tăcerii*, Albatros, Bucureşti, 1991, p.253;
[4] Ibidem;
[5] Ibidem;
[6] Idem, p.254;
[7] Ibidem;
[8] Ungureanu, C., *Proza românească de azi*, Cartea Românească, Bucureşti, 1985. p.538;
[9] Simion E., *Scriitori români de azi*, vol.IV, Litera, Chişinău, 1998, p.122;

[10] Ştefănescu A., *Istoria literaturii române contemporane*, Maşina de scris, Bucureşti, 2005, p.547.

Bibliografie:

1.Apolzam, M., *Casa ficţiunii*, Dacia, Cluj, 1979;
2.Buzura, A., *Feţele tăcerii*, Albatros, Bucureşti, 1991;
3.Simion, E., *Scriitori români de azi*, vol.IV, Litera, Chişinău, 1998;
4.Ştefănescu, A., *Istoria literaturii române contemporane*, Maşina de scris, Bucureşti, 2005;
5.Ungheanu, M., *Arhipeleag de semne*, Cartea românească, Bucureşti, 1975;
6.Ungureanu, C., *Proza românească de azi*, Cartea Românească, Bucureşti, 1985.

RECUPERAREA BLAZONULUI – NOTE PE MARGINEA PAJERELOR LUI MATEIU I. CARAGIALE

Marius NICA
Universitatea Petrol-Gaze Ploieşti

Abstract*: The paper presents a new critical perspective on Mateiu I. Caragiale's poems. The interpretation focuses on both the symbolic level of the terminology and the structures of literary imagery that can be depicted in the sonnets. We have tried to identify the realities on which the fiction grafted onto and, in this regard, we have identified few medieval patterns both national and occidental ones that may function as starting point in any critical approach. The figure of Negru Vodă is brought to attention as it may help identifying a specificity of the lyrical "coat of arms". Moreover, we suggest – for the first time in Romanian critique – an interesting approach of the lyrical figures to the medieval one of the "prince of the world".*
Key words*: fiction, lyrical figures, literary imagery, symbolic levels*

Volumul *Pajerelor* construieşte imagistic o lume ce obligă orice lectură sau interpretare la o recunoaştere a spiritului medieval târziu, al acelei lumi ce mai păstrează încă un cod cavaleresc, dar care, în aceeaşi măsură, îşi dezvăluie decăderea, apusul cel în purpură. Versurile mateine traduc încă din momentul publicării lor (anul 1936) aplecarea scriitorului spre Trecutul mult mistic şi bogat în aura onoarei şi decăderii. „Cronicăreşti ritmuri, poeme ca nişte paftale aurite. Puse pe degete de voievozi, inele vechi cu pietre de rubin sau turcoaz, în care citeşti taina sângelui jertfit în intrigi medievale cumplite, albastre safire, ca jarul de gheaţă din vinele vreunei mari viţe de Bizanţ sau Normandia – sunt aceste nobile capricii cu nume glorios ca o stemă *Pajere*. Sunt nestemate, ochi stranii, pe care oamenii altor veacuri le sărutau pe degetul lui Vodă şi în care se arată mari vărsări de sânge, lupte grozave pentru putere, pedepse nemiloase săvârşite cu paloşul, cu barda şi hangerul. Cea mai potrivită acestor petreceri arhaice e nestemata amurgului, rubinul, strop greu de sânge voievodal."[1] În *Lauda cuceritorului*, în *Prohodul războinicului* şi în aproape toate poemele mateine se concretizează un sentiment de raportare necesară la vremurile voievodale, de fapt la lumea acelor timpuri, o lume ce îşi afla în dezvoltarea ei un cod princiar, ce se repercuta în mod evident asupra individului şi a gesturilor acestuia.

Titlul volumului de versuri – *Pajere* – conține în simbolismul sugerat multiple conotații ale termenului. Cel puțin două pot face subiectul studiului nostru: pe de o parte, recunoscuta pasăre de pradă, iar pe de alta, însemnul, imaginea reprezentativă a vreunui blazon. Urmărind cea de a doua sugestie, se poate afirma că sonetele mateine deschid interpretarea spre structurile imaginare ale evului medieval, din încă semnificațiile cuvântului titlu. Dacă poemele se constituie – după cum am putut observa în capitolele anterioare – în imagini hieratice ale voievozilor sau domnilor, acestea trebuie să poarte un însemn, în cel mai pur spirit medieval-matein. Reprezentarea eroilor (indiferent dacă este grafică sau imagistic-lirică) se întregeşte prin blazonul pe care fiecare îl poartă. Ne sunt cunoscute desenele şi acuarelele pe care autorul însuși le-a schițat pentru unele dintre poemele sale[2]. În acest sens, un studiu mai larg al acestora şi a simbolurilor ascunse de imaginile grafice şi culorile folosite ar putea oferi noi şi interesante interpretări. De reținut deocamdată *nevoia* pe care Mateiu Caragiale a simțit de a concretiza tablourile lirice în „steme" şi „blazoane". În aceeaşi măsură şi personajelor de la Curtea Veche autorul le oferă consacrare grafică, fapt ce a indus de multe ori în eroare încercările de a afla adevăratul număr al crailor.

Acest sentiment al necesității „blazonului" nu este, în nici un caz, unul gratuit. Este „obsesia" heraldistului care ştie că individul de statură nobiliară se subordonează unei imagini, a unei reprezentări – mai mult sau mai puțin simbolice – ce conține în sine esența existenței respectivului personaj. Pajerele, în înțelesul lor de emblemă, sunt însemne prin excelență ale cavalerilor medievali, însemne ce ascund expresia superiorității spirituale, a transcendenței şi, nu în ultim rând, a contemplării şi luminii intelective. În plus, vulturul cu două capete (simbol se pare de origine hitită) a fost reluat de Evul Mediu pentru a exprima şi accentua, dincolo de dualitatea evidentă, simbolismul general al vulturului: „autoritate mai mult decât regală, suveranitate cu adevărat imperială, rege al regilor."[3] Vulturul bicefal poate fi regăsit chiar în spațiul românesc, el fiind emblema care însoțeşte tablourile ce îl reprezintă pe Mircea cel Bătrân[4]. Mateiu Caragiale pare să folosească simbolul aceluiaşi însemn pentru a oferi scrierilor sale în versuri blazonul necesar şi, astfel, necesitatea unei raportări la trecutul medieval. Drept e că în universul poetic al *Pajerelor* nu apare imaginea vreunui vultur sau vreunei alte păsări „nobile". Din contră, în *Lauda cuceritorului*, versurile afirmă existența unei alte vietăți înaripate, ce ar părea să nu se ridice la superioritatea nobiliară a pajerei:

[...] zburau cu veselie
Deasupra-ți *corbii*, şi de-atâta sânge
Răsar şi astăzi roşii flori din glie (*s.n.*).

Sau, într-un alt sonet, aceeaşi pasăre ce pare a prevesti doar nenorociri îşi face apariția întunecând versul matein şi structurile interpretative:

Desprins din stemă parcă, spre depărări senine,
Un *corb* bătrân şi-ntinde puternic negrul zbor,
Şi-n liniştea adâncă, din când în când, uşor,
Din ulmi cad frunze moarte rotind în clipe line (*s.n.*).
(*La Argeş*)

Să contrazică imaginea corbului pe cea a pajerelor? Să fi ajuns analiza propusă într-un impas? Nu, deoarece imaginea corbului vine, de fapt, în completarea sugestiei pe care termenul din titlul volumului de versuri o presupune. Şi corbul este o pajeră, căci este „desprins din stemă" – şi imaginea sa poate funcționa ca blazon, deşi poate o primă lectură ar refuza această afirmație. Este evident că o astfel de reprezentare simbolică nu ar putea fi realizată decât pentru un *negru Domn* („O! negre Domn, care-ai stârnit furtuna / De năvăliri, de-ai zguduit pământul..." – *Lauda cuceritorului*). Dar istoria evului mediu românesc ne învață că a existat un domnitor căruia i s-a conferit apelativul de „Negru Vodă". Această sintagmă nu este însă altceva decât „cognomenul celui care şi-a hotărât o pecete cu corb, personaj presupus[5], creat după modelul din Moldova, unde un Dragoş vodă – acesta real – îşi alcătuieşte o pecete cu bour..."[6] Iată că unele *Pajere* mateine refac parcă un ev mediu balcanic, în care voievodul îşi hotărăşte emblema cu corb, după modelul bourului moldovean şi, credem noi, foarte probabil şi după cel al vulturului specific blazoanelor europene. Şi astfel, numele îi va fi cunoscut purtând până în secolele moderne apelativul de „Negru", iar Mateiu Caragiale îl va relua imaginativ în versurile sale (mai mult sau mai puțin conştient de această apropiere) sub forma: „negre Domn".

Volumul de versuri se constituie din reprezentări lirice ale unor eroi ce ar fi putut exista vreodată la o curte medievală: voievozi, domnițe, înțeleptul, boieri. Acestea se alătură alcătuind un panoptic al Trecutului mult căutat de Mateiu Caragiale şi concretizează totodată lumea apusă a unor veacuri de demult. Melancolia mateină dă naştere unor tablouri asemănătoare celor ce fiecare ctitor de lăcaş bisericesc din epoca

medievală se asigura să fie zugrăvite în cronici sau pe zidurile edificiului. Gestul traduce credința în forța recuperatoare a imaginii. După cum am putut observa în capitolul anterior, fotografia (adică imaginea individului surprinsă la un moment dat) poate „stăpâni" şi reface ordinea temporală. La fel tablourile de voievozi (fie ele real zugrăvite sau imaginate liric) opresc în consistența lor Trecutul, clipa ce va fi retrăită la fiecare nouă privire sau lectură. Orice încercare de luare în stăpânire a Timpului, de oprire sau de materializare a acestuia echivalează, de fapt, cu o eschivă din fața morții. Căci ființa surprinsă în durată reprezintă, în mod absolut, inevitabilitatea morții. *Călugărița* se va tângui în „sfânta mănăstire de-ai mei părinți zidită" ce va păstra cu siguranță chipul acestora zugrăvit în exonartexul bisericii. La fel *Curțile Vechi* vor păstra imaginea vechilor boieri, a lumii de altă dată, ce se va reface cu fiecare amurg de purpuri:

Şi-n tăinuita culă, țintind priviri viclene,
Zâmbesc către domnițe boeri cu lungă barbă,
Purtând pe naltă cucă surguci cu mândre pene.

Meditația asupra Timpului va determina şi o gândire asupra morții. Iar poemele lui Mateiu Caragiale ascund în aceeaşi măsură sentimentul duratei cât şi, inevitabil, pe cel al limitei acesteia, al sfârşitului ființei. Este, trebuie să recunoaştem, una dintre temele fundamentale ale scrierilor mateine, temă ce poate fi regăsită, după cum vom avea ocazia să analizăm, la toate nivelurile imaginarului literar. Se poate afirma că este o temă universală ce nu ar putea dobândi relevanță în analiza de față, însă am observat un lucru extrem de important atât în poeme cât şi în scrierile în proză (în mod special în *Craii de Curtea-Veche*), şi anume că meditația mateină asupra morții se „calchiază" pe modelul celei medievale. Raportându-se mereu la Trecutul mistic, verbul matein şi, de fapt, structurile simbolice pe care le guvernează acesta, vor surprinde moartea în cel puțin trei ipostaze. Iar acestea sunt chiar principalele motive artistice ale evului mediu. „La început a fost motivul: ce s-a făcut cu toți cei ce au umplut pe vremuri lumea cu strălucirea lor? Apoi a urmat motivul constatării cutremurătoare că tot ce a fost cândva frumusețe omenească putrezeşte. În sfârşit, motivul dansului macabru, moartea care târăşte după ea oamenii din orice clasă socială şi de orice vârstă."[7] La fel şi imaginația mateină îşi structurează meditația funebră pe cel puțin aceste trei direcții. Prima dintre ele, *ubi sunt qui ante nos*, este pe deplin reprezentată în cel de-al doilea poem al *Pajerelor*, *Lauda cuceritorului*:

O! negre Domn, care-ai stârnit furtuna
De năvăliri, de-ai zguduit pământul,
Dacă-al tău nume îl săpase runa

Cea tainică pentru-a-ți slăvi avântul,
L-a şters neîmpăcată-apoi uitarea,
Precum ți-a spulberat cenuşa vântul.

Povestea ta pierdută e-n vâltoarea,
De ani apuşi ce vremea-a spulberat,
Dar umbra ta le mohorăşte zarea ...

Cel de al doilea nucleu meditativ îl constituie percepția decăderii şi corupției fizice a ființei umane. Acesta se constituie ca o reprezentare particulară a concepției despre efemeritatea existenței. Iar aceasta deoarece, imaginația evului mediu propune forme simple şi directe de răspândire a noilor credințe, cea despre moarte neputând prelua astfel decât un singur element: noțiunea de efemeritate. Mateiu Caragiale nu doar

reface în sonetele sale lumea dispărută a unor vremuri trecute, dar o realizează prin recuperarea modelului de meditație specific. „Frumoasă-am fost odată, senină, fericită" mărturiseşte *Călugărița*, ce parcă aminteşte de Domnişoara Hus a lui Ion Barbu, cea care se putea lăuda în tinerețe „cu picioare ca pe fus, / Largi şalvari / Undeva" şi care îşi va trăi şi degradarea în „...picioarele în coji / Numai noduri, numai dâre, / Unde ani şi ger, răboj / Încrustară: cu satâre!" Percepția efemerității este însă cel mai acut reprezentată în imaginea dispariției ființei umane şi (specific imaginarului matein) a sentimentului de imposibilitate de recuperare a timpului:

Dar, ca odinioară, de ce azi nu mai vine
Domnița să privească din 'naltul foişor [...]

– Nu, căci de mult ea doarme în ruinatul schit
De taină-îmbălsămată şi florile uitării
Îi troienesc posace mormântul părăsit.

Evenimentul morții pare să guverneze lirismul matein, iar acesta se va prelungi în scrierile în proză, recuperând noi şi noi semnificații. În *Pajere*, în această curte imaginar-medievală pe care o propune scriitorul, toți eroii sunt damnați unui inevitabil sfârşit, fie ei boieri sau domni, trântori sau înțelepți. *Domnița* „trăieşte, se-nfioară şi moare de tristețe" supunându-se necesar condiției umane pe care tradiția unui posibil cod princiar o afirmase. Undeva, pe un perete neatins de muşchi al Curților vechi s-ar putea imagina un tablou în care moartea atrage în suita sa indivizi de toate vârstele şi din toate clasele sociale, un dans macabru în care se prind toi eroii *Pajerelor* mateine.

Evul Mediu poate oferi, după cum putem observa, un model valid de interpretare a operei lui Mateiu Caragiale, scriitor ce şi-a căutat perpetuu motivație ontologică în genealogii de „dinaşti". Urmărind realitatea istorică a secolelor XIII-XIV şi terminând cu cea a secolului XV, vom afla că aceasta reprezintă o perioadă de prefaceri, în care idealurile tradițional cavalereşti încep să decadă. Modelele de onoare şi servitute cunosc un declin în latura lor etică, iar sacrificiul personal va regresa în derizoriu. La un prim gând am fost tentați să afirmăm că în versurile din *Pajere*, Mateiu Caragiale prezintă o lume ce *nu* îşi pierde deocamdată caracteristicile. Am fi putut afla atunci în imaginarul sonetelor un univers păstrător al Tradiției, al visului de eroism şi de dragoste, de fapt, al unui Trecut sacru, valorizat în mod pozitiv. Însă lectura profundă obligă la observarea unor sugestii ale degradării calitative a existenței şi a lumii prezentate. Simbolic, sonetul *Curțile vechi* traduce destrămarea nu doar a clădirii, a spațiului, ci, mai ales, a unei lumi dimpreună cu tradiția, moravurile şi modul ei de existență:

De veacuri, părăsite pe-ascunsele coline,
Zac curți pustii... Acolo tăcerea stăpâneşte
Şi-n verde mantă muşchiul cuprinde şi-nveleşte
Surpata zidărie şi frântele tulpine;

Şi-mpodobind cerdacul cu grelele-i ciorchine,
Sălbăticita viță pe stâlpi se-ncolăceşte
Cu iedera cea neagră ce-n straşini împleteşte
O lucie cunună uitatelor ruine.

Adânc ca de o vrajă par ele adormite,
Pe iaz visează-ostrovul de sălcii despletite;
Nu tremură o frunză, nu mişcă fir de iarbă,

Şi-n tăinuita culă, ţintind priviri viclene,
Zâmbesc către domniţe boeri cu lungă barbă,
Purtând pe nalta cucă surguci cu mândre pene (*s.n.*).

Dacă Evul Mediu presupunea acceptarea ideii cavalereşti, a idealului de onoare, secolele de sfârşit ale acestuia, amurgul istoric pe care îl va experimenta va instaura decăderea tocmai a acestui ideal, codurile etice prefăcându-se în simple convenţii ce vor asigura noile manifestări ale epocilor următoare. Iar ultima strofă a poemului tocmai acest fapt îl prezintă: schimbarea codului erotic din admiraţie şi chiar idolatrizare în invitaţie sugestivă şi disponibilitate! Fragmentul ar fi trecut poate neobservat dacă nu am fi încercat analogia acestuia cu o reprezentare semnificativă a realităţii sfârşitului de ev mediu occidental. Este vorba de aşa numitul *Prinţ al lumii*, grup statuar ce continuă prezentarea corupţiei fizice şi morale pe care motivele funebre o sugerau. „Acest personaj [...], [este] un cavaler zvelt, surâzător, care întinde vecinei sale un măr sau un buchet de flori. [...] Cărturarii germani îl numesc «Prinţul lumii» iar cei francezi «Seducătorul», aceştia din urmă limitând semnificaţia la simbolul strict al mărului edenic. Este o apariţie distinsă, surâzătoare, ca şi chipurile fecioarelor care îl admiră sau ca Voluptas însăşi, care la Freiburg-im-Briesgau se află aşezată alături. Dar în spatele cavalerului veşmintele apar, în mod neaşteptat, despicate şi pe trupul gol se ivesc şerpi şi broaşte, o întreagă vermină care contrastează cu ţinuta îngrijită. Prin urmare, Prinţul lumii reuneşte două ipostaze: eleganţa veşmintelor purtate în lumea vizibilă şi fauna diabolică ce mişună pe trupul său, înfăţişându-ne trăsăturile lumii sale morale."[8] Această reprezentare traduce în fapt conştientizarea de către societatea medievală a propriei decăderi şi a pierderii definitive a înaltelor idealuri şi a codurilor morale. Cavalerul figurat cu trupul devorat de vietăţi sugerează dubla natură pe care acesta a ajuns să o întrupeze: pe de o parte, atitudinea presupus cavalerească de onoare (pe care partea din faţă a veşmintelor o asigură), iar pe de altă parte, degradarea fizică şi morală, lipsa de onestitate şi pierderea oricăror atribute specifice idealului princiar-cavaleresc.

În versurile mateine o lectură atentă va putea observa acest erotism nobil al admiraţiei şi idolatrizării domniţei decăzut în vulgaritatea gestului sexual gratuit: „Şi-n tăinuita culă, ţintind priviri viclene, / Zâmbesc către domniţe boieri cu lungă barbă..." Este gestul specific pe care Prinţul lumii îl realizează în faţa „fecioarelor nebune"; este invitaţia făţişă la pierderea purităţii atât de slăvite de concepţia medievală. În reprezentările sculpturale, Prinţul oferă cu mâna dreaptă un măr, un buchet de flori sau chiar o pungă cu bani celor cinci fecioare nebune de care aste alăturat în grupul statuar[9]. Sentimentul acut al efemerităţii condiţiei umane este, iată, observat şi în efemeritatea virtuţilor, a valorilor ce decad şi se transformă în viciu.

În poezia lui Mateiu Caragiale, decăderea nu este doar a curţilor domneşti, ci a unei întregi lumi, a tot ceea ce reprezintă aceasta: tradiţie morală şi ideal etic. Analogia propusă mai sus poate fi extinsă şi la nivelurile imaginarului din romanul *Craii de Curtea-Veche*, unde Arnotenii sunt o sugestie evidentă a destrămării. „Stirpea nobilă" a acestora se declasează prin familia lui Maiorică, prin gesturile şi depravarea de care aceasta este în stare. „Fecioarele" întâlnite în clădirea pătrată „şi cu un singur rând" a Arnotenilor refac simbolic reprezentările medievale. În complexul sculptural al Prinţului lumii şi al fecioarelor nebune, „cea mai apropiată, partenera sa în întreaga compoziţie, ridică cu mâna stângă un fald al rochiei, în dreptul sânului, într-un gest de nedisimulată cochetărie, în vreme ce cu dreapta lasă să-i scape candela, pe care o vedem răsturnată la picioare. Surâsul impudic al acestei fecioare nebune răspunde zâmbetului larg al Prinţului în care sculptorul a reuşit să strecoare o notă de şiretenie."[10] Este, trebuie să

recunoaştem, pentru mentalul medieval un gest ce depăşeşte valorile unei simple invitații erotice. Iar aceeaşi conotație a depravării o vom regăsi şi în descrierea pe care o face Povestitorul celor două fete ale lui Maiorică: Mima, „bătăioasă şi pornită, i-era destul să vază un bărbat ca sa necheze şi să-i sară de gât", iar, pentru a întregi parcă tabloul vulgarității, sora sa mai mică, Tita, „deşi nici ei nu i se întâmpla să zică vreunui muşteriu: «nu»!, îşi da poalele peste cap numai la întuneric." Apare evident că la Arnoteni, craii află imaginile pervertite ale „fecioarelor nebune", a completării simbolice pentru desfrâul din viața de noapte căruia i se oferiseră şi căruia ei înşişi par a-i căuta înțeles şi motivație.

Note bibliografice:

[1] Vaida, Mircea, *„Pajerele" lui Mateiu*, în *Mitologii critice*, Cartea Românească, Bucureşti, 1978, p. 47

[2] În volumul de *Opere* Mateiu I. Caragiale editat de Perpessicius la Editura „Fundația pentru literatură şi artă Regele Carol II", 1936, sunt reproduse acuarelele pentru volumul Pajere şi reluate apoi, împreună cu alte desene în tuş şi cerneală în Al. Oprea, *Mateiu I. Caragiale – un personaj. Dosar al existenței*, Muzeul Literaturii Române, 1979. „Pe bucățele de hârtie, de numai câțiva centimetri pătrați fiecare, sunt aşternute, cu migală de giuvaergiu, analize de elemente heraldice, compoziții de costum de paradă, indicațiile de culoare fiind notate cu acuarelă sau comentate numai cu legende marginale. De dimensiuni mai mari (pe spatele unui plic căruia i s-a smuls clapele), un desen în acuarelă înfățişează trei siluete – aluzie, poate, la cei trei crai – rânduite egal, ca pe o pagină de album documentar. Înainte de orice, desenele în discuție atestă, o dată mai mult, domeniul atât de gingaş al limbajului semnelor grafice. Cursivă şi elastică, linia sa are siguranță, ştie să fie incisivă în delimitarea conturelor (*sic*), ştie să se topească în albul hârtiei sugerând valorile cromatice. Deşi este vorba despre desene cu un vădit caracter documentar, nu pot fi neglijate indicațiile sensibile ale ductului liniilor, dacă dorim să înțelegem cât ar fi putut depăşi Mateiu Caragiale, în condițiile unui efort organizat, stadiul unui amator de calitate în arta de a constru imagini plastice" (Vasile Drăguț, *Manuscriptum*, anul III, nr. 3 (8) / 1972 *apud* Al Oprea, *op. cit*.).

[3] Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain, *Dicționar de simboluri*, vol. III, Artemis, Bucureşti, p. 480

[4] La mânăstirea Cozia pot fi regăsite trei reprezentări ale lui Mircea cel Bătrân (biserica mânăstirii, bolnița, fereastra bisericii), toate trei purtând ca semn distinctiv vulturul bicefal. Însemnul se subordonează imaginii domnului, a cavalerului, transferând acesteia forța conotațiilor sale simbolice.

[5] În 1979, în nr. 8 (41) al revistei *Magazin istoric*, apare un articol intitulat *Negru Vodă personaj istoric real* semnat de Gheorghe D. Florescu şi Dan Plesia. Completat ulterior de alte articole în aceeaşi revistă (*Temeliile străvechi ale Țarii Româneşti*, anul V, nr. 11 (56), noiembrie 1971 şi Ion Hurdubețiu, *Negru Vodă între tradiție si istorie*, anul XVI, nr. 2 (179), februarie 1982), studiul afirma existența reală a unui domnitor ce a rămas cunoscut sub acest nume.

[6] Chihaia, Pavel, *De la* Negru Vodă *la Neagoe Basarab, Interferențe literar artistice în cultura românească a evului de mijloc*, Editura Academiei R.S.R.. Bucureşti, 1976, p. 106

[7] Huizinga, Johan, *Amurgul evului mediu*, Univers, Bucureşti, 1970, p. 213

[8] Chihaia, Pavel, *Sfârşit şi început de ev*, Eminescu, Bucureşti, 1977, p. 70

[9] Acest tablou este uneori asociat (catedrala din Strasburg) cu imaginea lui Iisus însoțit de fecioarele înțelepte înveşmântate în rochii lungi. Este o altă sugestie a dualității dintre Bine şi Viciu, temă frecventă în arta medievală (*v*. Pavel Chihaia, *Sfârşit şi început de ev*, Eminescu, Bucureşti, 1977, p. 72 ş.u.).

[10] *Chihaia, Pavel, Sfârşit şi început de ev, Eminescu, Bucureşti, 1977*, p.71

EXPRESIVITATEA EPITETULUI ÎN LIRICA SIMBOLIŞTILOR ROMÂNI

Carmen NICOLESCU
Colegiul Naţional „Ion C. Bratianu", Piteşti

Résumé : *Dans la lyrique symboliste, la fréquence et la nouveauté des associations d'un certain épithète y confèrent une force expressive spécifique, en augmentant de cette façon l'émotion esthétique et contribuant à la construction d'un universe lyrique caractérisé d'une certaine originalité. L'épithète, soit celui ornant, chromatique ou synesthésique, réussit à créer une image ample et unitaire des traits stylistiques du symbolisme, en y attribuant un côté distinctif, dans le paysage lyrique, plus ample, de la poésie en général.*
Mots-clés*: épithète, esthétique, symbolisme*

Epitetul (cf. T. Vianu) are funcţia stilistică de determinant al unui cuvânt printr-un altul, în scop estetic. Nu orice adjectiv sau adverb constituie o determinare de tip epitet, ci numai acelea care plasticizează obiectul sau acţiunea determinate şi care le pun într-o lumină nouă, mai puţin obişnuită, sugerând imagini vizuale, auditive, olfactive, care incită şi solicită imaginaţia cititorului. Aceşti tropi îşi pot extinde sfera expresivităţii lor, împreună cu unitatea lexicală determinată, şi către alte figuri de stil (metaforă explicită, comparaţie implicită, oxymoron, hiperbolă), şi de aceea ei dobândesc o valoare sporită prin raritatea, prin ineditul, prin contrastul lor cu termenul asociat, relevând mai intens o însuşire a acestuia. Pe de altă parte, prin repetarea şi prin stereotipia lor în opera reprezentanţilor aceluiaşi curent literar, epitetele pot construi un univers stilistic specific, delimitându-i net pe aceştia de alte curente şi mişcări literare, cu care se pot interfera, dar nu se pot nicicum confunda. În lirica simbolistă şi frecvenţa, dar şi noutatea combinărilor unui anumit epitet îi conferă acestuia forţa expresivă, sporind astfel emoţia estetică şi contribuind la conturarea unui univers liric de o anumită factură şi de o originalitate aparte.

Figură de stil definitorie cu privire la raportul *formaţia scriitorului – orizontul său lingvistic, literar şi cultural*, epitetul reflectă modul în care creatorul de imagini artistice percepe realitatea înconjurătoare, iar supunându-l unei estetici *a priori*, el poate să contureze caracteristicile sensibilităţii şi originalităţii poetului. Sursele acestei figuri de stil sunt multiple şi subiective, autorul alegând, dintr-o bogată recuzită, cum este cea a liricii simboliste, acele epitete care se potrivesc mai bine intenţiilor lui artistice. De aceea, poeţi simbolişti ca I.M. Raşcu, N. Davidescu, D. Iacobescu, B. Nemţeanu, Al. T. Stamatiad, Al. Obedenaru, M. Demetriade sunt receptaţi drept scriitori cu o înclinaţie vizibilă spre macabru şi morbid, epitetele prezente în poeziile lor construind o imagine de acest fel. La alţi poeţi, cum ar fi Macedonski (în *Rondeluri*) sau I. Minulescu, E. Farago, Claudia Millian-Minulescu, E. Ştefănescu-Est, epitetul construieşte un univers intim, străbătut de o uşoară tristeţe, fără a fi, totuşi, profundă, nevrotică, ci o trăire mai degrabă exterioară, melancolică. Din analiza consacrată acestei figuri de stil, rezultă faptul că poezia simbolistă începe cu exemplele, mai mult sau mai puţin tematice, pe care le oferă Macedonski, poetul a cărui înclinaţie romantică persistă, şi continuă cu toţi membrii cenaclului *Literatorul*, la care există mai mult macabru şi morbid, iar imaginile sunt cultivate cu aceeaşi obstinaţie, fără a se ajunge însă la substanţă: M. Demetriade, Al. Obedenaru, I. C. Săvescu, C. Pavelescu, D. Karnabatt, Tr. Demetrescu, Gh. Orleanu, Al. T. Stamatiad, C. Cantilli, Al Petroff. Se caută

apoi o altă latură, aceea a urâtului citadin şi a vieţii solitare în marile aglomeraţii urbane, unde sensibilitatea artistică trece prin filtrul unei formaţii intelectuale de excepţie, în grupul de la *Viaţa nouă*: Ov. Densusianu, Al Gherghel, E. Sperantia, M. Cruceanu, N. Davidescu, N. Budurescu, V. Paraschivescu, C. T. Stoika, I.M. Raşcu, Al. Colorian, B. Fundoianu, B. Nemţeanu. Mai sunt câţiva poeţi care, chiar dacă au colaborat sau nu la cele două cenacluri literare ale epocii, au scris poezie simbolistă, publicând chiar şi în alte reviste, uneori fără nici o legătură cu mişcarea literară (*Viaţa românească, Sămănătorul, Contemporanul* ş.a.): D. Iacobescu, B. Solacolu, M. Romanescu, E. Farago, M. Săulescu, D. Anghel, E. Isac, G. Donna, A. Moşoiu, E. Ştefănescu-Est, I. Pillat, I. Minulescu, G. Bacovia. Dintre aceştia, se disting câţiva poeţi care, prin abordarea originală şi prin însuşirea profundă a esteticii curentului, au izbutit să creeze opere de o remarcabilă valoare şi cu un acut sentiment al tristeţii copleşitoare: Şt. Petică, D. Anghel, I. C. Săvescu, Tr. Demetrescu, I. Pillat, I. M. Raşcu, M. Săulescu, B. Fundoianu şi G. Bacovia. La Bacovia, sentimentul de apăsare sufletească devine o stare generalizată de *spleen*, de disperare profundă. În schimb, la E. Farago, E. Ştefănescu-Est şi I. Minulescu tristeţea artificială uneori, declamativă de cele mai multe ori, este transmisă lectorului într-o armonie cromatică degajată, completată de o muzicalitate ritmică, proprie.

Sursa epitetului pentru poeţii simbolişti este, de cele mai multe ori, elementul lexical din categoria adjectivelor cu sens negativ, sugerând izolare, disperare, nevroză, obsesii morbide: **trist, pustiu, gol, singur/solitar, vechi, bătrân, mort, funebru, funerar, îndoliat, negru, cenuşiu, de plumb, groaznic, nebun.** Aceste noţiuni se impun nu atât printr-o frecvenţă însemnată, cât prin expresivitatea impresionantă pe care ele o conferă imaginii artistice. Sensibilitatea, de o importanţă decisivă în conturarea originalităţii şi unităţii de concepţie a universului liric, îşi are punctul de plecare în estetica simbolistă a cunoaşterii profunde a eului, prin explorarea domeniului subconştientului şi transcenderea către o lume a ideilor pure, care duc la un nou tip de emotivitate, caracterizată prin anxietate, spirit decadent, gust al morbidului şi bizarului, langoare şi sentimentalitate.

Şt. Munteanu face următoarea distincţie cu privire la trăsăturile limbajului artistic: „Limbajul artistic, întrucât este o formă de comunicare expresivă, mediază cunoaşterea universalului prin faptele individuale în care sunt implicate adevăruri trăite, confruntate cu experienţa sufletească, colectivă şi recunoscute de aceasta ca fiind propria ei cunoaştere şi experienţă. (...) Prin conţinutul ei, tradus în formele specifice ale limbajului, opera poetică vizează imprevizibilul, ea determină sentimentul noutăţii şi al surprizei, ca formă a cunoaşterii”[1]. Prin urmare, trebuie să se ţină seama de „două realităţi distincte: opera literară ca produs al artei şi limbajul artistic ca expresie lingvistică, elemente care fuzionează în mesajul poetic”[2]. Este foarte important ca factorul expresiv să se identifice şi să se confunde cu valorile semantice generale ale cuvântului, să alcătuiască o fuziune, un tot unitar, în care să nu mai poată fi făcută vreo distincţie între latura expresivă şi cea noţională a cuvântului. Epitetul reprezintă o modalitate de expresie destul de frecventă în lirica simboliştilor români, cu anumite valori expresive date de contextul poetic la diferitele niveluri ale limbii şi poartă marca originalităţii prin cele trei tipuri: **epitetul ornant**, cu o valoare

generalizatoare, imaginile expresive generate fiind ilustrative pentru sentimentele negative, de descurajare ale unui spirit decadent şi morbid; **epitetul cromatic**, echilibrat ca nivel de apariţii, reuşeşte să confere o imagine cromatică interesantă unui univers în care nevroza şi *spleen*-ul predomină; **epitetul sinestezic**, cel care reuşeşte să dea viaţă atmosferei generale a unui spaţiu liric încărcat vizual şi olfactiv, sonor şi tactil. Şt. Munteanu consideră: „expresivitatea poetică va fi pentru noi nu numai facultatea limbajului de a spori forţa de comunicare a cuvântului, ci însăşi acestă forţă realizată în actul armonios al „potrivirii" celor două laturi ale cuvântului, care fac posibilă reprezentarea profundă şi revelatorie a ideii ca imagine, în formele gândite de autor"[3], fapt ce conduce la delimitarea originalităţii.

Nota definitorie a textelor simboliste este vizibilă la nivelul temelor, al motivelor comune şi prin evidenţierea anumitor epitete care apar sistematic în operele poeţilor simbolişti. În totalitatea lui, simbolismul este mişcarea literară care se constituie în punctul de plecare al poeziei moderne, pentru că îi oferă acesteia statutul de artă supremă, artă a imaginaţiei, dată de puterea intrinsecă a cuvântului şi menirea de a încerca mereu noul şi ineditul[4]. Este mişcarea literară care îi dezvoltă conştiinţei artistice dorinţa de a dispune de un limbaj propriu, cu imagini virtuale şi structuri determinative personalizate şi personificatoare. Prin genul de epitete pe care lirica simbolistă le cultivă, se identifică aceeaşi concentricitate şi restrângere a ariei expresive doar în jurul temelor şi motivelor simboliste, iar uneori, chiar se ajunge la impresia de redundanţă a unora dintre acestea: **trist, dulce, greu, pustiu, gol, veşnic, mare, sfânt, alb** şi **negru**.

Epitetul ornant, considerat epitetul cel mai vechi şi simplu de folosit, fiind prezent în toate epocile evoluţiei poeziei, „nu evocă un aspect particular"[5], menţinându-se în sfera noţiunilor abstracte. T. Vianu spunea despre poezia *Mai am un singur dor* a lui M. Eminescu, unde poetul foloseşte doar epitete ornante şi generalizatoare, următoarele: „Seninătatea înaltă şi resemnată a acestei elegii se datoreşte, în mare măsură, felului epitetelor sale. Dând acestă funcţiune stilistică epitetului ornant, Eminescu a atins simplitatea sublimă a clasicismului"[6]. Aproximativ acelaşi lucru se poate afirma şi despre epitetul ornant simbolist care, în mare măsură, reuşeşte să contureze o atmosferă specifică şi unică, prin simplitatea şi direcţia lui precisă: M. Romanescu: „şoapte **sfinte**" (*Rouă*), „**tainica** oglindă" (*Ruine*); D. Anghel: „**sfânta** pace" (*Melancolie*); G. Bacovia: „**tristă** poemă de foi" (*Romanţă*); Al. Viţianu: „**triste** ore" (*Comedianţii*); N. Davidescu: „pragul **eternei** întâmplări" (*Spleen*); Al. T. Stamatiad: „condeiul stă **trist** şi **uitat**, la o parte", „parcul e **pustiu** de flori", „gândul **pustiu**", „un sicriu **îngust** şi **pustiu**" (*Simfonia toamnei*); A. Călugăru: „Visu-mi **trist**" (*Pe drum*), „Pe fusurile arborilor **goi**"(*Cântec de ploaie*); E. Farago: „**tristul** astăzi" (*Lumini de amurg*); Macedonski: „magia nopţei este **sfântă**" (*Corabia*), „limbă **sfântă**" (*Noaptea de februarie*), „lumea **largă**" (*Noaptea de noiemvrie*), „caracterul meu **bizar**", „vocea **ciudată**" (*Noaptea de decemvrie*), „păpuşă **mică**" (*Rondelul muzmeiei*); I. C. Săvescu: „**sfântă** armonie", „**frumoasă** stea", „visul meu **frumos**" (*S-a dus*), „**etern** mormânt" (*Nenorocit*), „paşii **rari**" (*La Polul Nord*), „**lin** plutind" (*Te-ai dus*); Tr. Demetrescu: „tot ce-a fost **sfânt**" (*Trec orele*), „natura-i **mai pustie**" (*Gând de toamnă*),

„fericire-**adâncă**", „Am cugetat **adânc** atuncea" (*Floare de drum*), „**târzii** şi **tainici** ore" (*Clavirul*); D. Karnabatt: „**adâncă** voluptate" (*Rubine*); B. Fundoianu: „camere **goale**" (*Herța*); D. Botez: „capul **gol**" (*Duminici*), „Tristeți **adânci** de iarmaroace" (*Tristeți atavice*), „pustiul **gol**" (*Singur*), „Odaia **goală**" (*Monotonie*); D. Iacobescu: „cheiurile **goale**" (*În port*), „universul tău **pustiu**" (*Spleen*); M. Săulescu: „Sufletul e **gol**" (*Întuneric*), „Mergeau **încet** şi **obosiți** pe stradă" (*Un vers răzleț*), „strada asta **tristă**, **pustie**, **solitară**" (*Pe strada asta tristă*); Șt. Petică: „sufletul **pustiu**", „**adânci** suferinți", „nopți **adânci** şi **grele**", „floare **fatală**", „**mistică** înfiorare" (*Când viorile tăcură*), „temple **larg** deschise" (*Fecioara în alb*); I. Pillat: „**Pustie** e grădina, **pustie** casa toată" (*În toamnă*); G. Donna: „eternul **pur**" (*Nebuloasa din Andromeda*); B. Nemțeanu: „stepa **largă**"(*În automobil*); E. Ştefănescu-Est: „**largi** bulevarde" (*Spre alte țări*), „Scrisori **fatale**" (*În Eldorado*); Al. Colorian: „O bătrână **veşnic** plictisită" (*Sonet*); E. Isac: „Plouă**-ncet** de plictiseală" (*Cântec*), „senzație **mare**" (*Oraş bolnăvit*); C. Cantilli: „viața **veche**" (*În largul mării*), „o mare-**ntinsă**" (*În largul trecutului*); I. Minulescu: „idei **frumoase**, dar **bizare**" (*Vesperală*), „ferestre **mici**" (*Plastică medievală*). Construcțiile cu epitete ornante izbutesc să aibă o forță expresivă invers proporțională cu simplitatea lor. Epitetul ornant simbolist este cel mai adesea descriptiv, evocativ fizic sau moral, predominant negativ, ilustrând pregnant temele acestei lirici. Expresivitatea acestui epitet constă în simplitatea lui, în accentuarea sensului său denotativ de bază care, în asociere cu cuvântul determinat, dobândeşte noi proporții semnificative, ajungându-se la stabilirea unei conotații specifice.

Epitetul cromatic este predominant în acest tip de lirică. Simboliştii au uimit prin asocierile cromatice pe care le-au imaginat, lucru destul de rar şi neobişnuit până la ei: Macedonski: „pomi **albaştri**" (*Rondelul lui Tsing-Ly-Tsi*), „cer **galben** şi **roz**", „**rozul** Bagdad" (*Noaptea de decemvrie*); C. Cantilli: „**rozele** speranțe" (*În largul trecutului*), „**albul** văzduh" (*Pădurea de purpură*); Şt. Petică: „**albe** vise" (*Când viorile tăcură*); D. Karnabatt: „visurile **albe**" (*Elegii celei care a murit*); B. Fundoianu: „ploile **roşcovane**" (*Urâtul*); M. Romanescu: „**însângerații** fulgi de nea" (*Agonie*); B. Solacolu: „o rază **albă**" (*Decor*); D. Anghel: „drumul se face **albastru**" (*Călătorii*), „**negre** şi mari melancolii" (*Cântecul greierului*); I. Minulescu: „**albul** picăturilor de ploaie" (*Romanța mortului*), „**albastrele** noianuri" (*Romanța corbului*), „demon **alb**", „pasăre **albastră**" (*Romanța fără ecou*), „**alba** alee" (*Rugăciunea florilor*); G. Bacovia: „Amurg de toamnă **violet**", „Oraşul tot e **violet**", „Mulțimea toată pare **violetă**", „pâlcuri **violete**" (*Amurg violet*), „rațiune **aurită**", „luna **blondă**" (*Serenada muncitorului*), „amurguri **violete**", „un **negru** croncănit" (*Oh amurguri*); Al. T. Stamatiad: „o noapte **violetă**", „arborii **albaştri**", „candeli **violete**" (*Pe etajera roză, pe etajera neagră*), „imaginile **roze**", „Naiade **roze**", „păsări **roze**", „Visurile **roze**" (*Simfonie în roz*); Al. Petroff: „rază **roză**", „raiuri **aurite**" (*Pe chitară*), „Tristețe **sură**", „frunze **palizi**" (*Toamna*); E. Isac: „viață **neagră**, viață" (*Ceață, ceață...*); H. Furtună: „Limbi **albastre** de stindarde" (*Focul*); C. Millian-Minulescu: „Cavoul **negrelor** regrete", „fondul **albei** piramide" (*Pisicele*), „umbre **albastre**" (*Simfonii de toamnă*); B. Nemțeanu: „**albastra**-nvălurare" (*În automobil*); I. Pillat: „**galbena**-nnoptare" (*Departe*), „geamul **alb** de stele" (*Scoica*); Al. Vițianu: „Aceeaşi pânză **albastră-cenuşie**" (*Spleen*), „**negrei** odăi", „**albe** văpăi" (*Ironie meschină*); C.T. Stoika: „molidul **alb**" (*Un sol neaşteptat*); A. Moşoiu: „valul **roz**" (*Pe valul roz*); I.M. Raşcu: „**Albastre** rugăciuni", „visam gondole **roze**", „shade **albe**" (*Oraş*), „**galbene** şuvoaie", „**albe** bulevarde",

„Arcuşurile **roşii**" (*Nelinişti*); V. Paraschivescu: „cu râuri **albastre**", „prin maluri de marmură **roză**" (*Visul poetului*); N. Davidescu: „**negre** melodii" (*Nevroză*), „**albe** extaze" (*Excelsior*); D. Iacobescu: „**alba** transparență" (*Revolta*), „penumbră **gri**" (*Nocturna ultimei nopți*); N. Budurescu: „O lumină **roză**, **albă**", „roirea **roză**" (*Clipe de extaz*), „Cu vraja lor **albastră**" (*Ironie*); E. Sperantia: „genurile **negre**-ale morții", „forfotă **sură**" (*Hexametrii tainei mele*); D. Botez: „**albe** dimineți" (*Duminici*); Al. Coriolan: „**albele** şosele" (*Drumeţul*), „adierea **neagră**" (*In memoriam Ovidii Densusianu*), „stol **alb**", „O, **albe** ispite" (*Baletul*); M. Cruceanu: „mâna **galbenă**-mi întinsă" (*Bătrânul sol*); M. Săulescu: „O **blondă** adiere" (*E secetă*), „e **albastră** depărtare" (*In mine…*); A. Călugăru: „ceru-i arzător **albastru-nchis**" (*Pustietatea*). Pe de altă parte, ei nu au recurs doar la epitetul cromatic direct, exprimat printr-un adjectiv de culoare propriu-zis, ci au folosit şi epitetul cromatic indirect, sugestiv al culorii, generator de metaforă, cu un nivel de expresivitate accentuat prin nuanța de incertitudine conținută. Acesta se concretizează fie prin construcții de genul: **de safir, de topaz**, **de rubin**, **de diamant, de aur, de argint, de aramă** (substantiv precedat de prepoziție în Acuzativ, sintagmă generatoare de metaforă)**,** fie prin derivate adjectivale, care arată nuanța, mai puțin stridentă şi nedefinită, cultivând tema iluziei, acolo unde granița dintre real şi ireal este destul de fragilă şi intenționat căutată: **auriu / argintiu, ruginiu, arămiu, străveziu,** fie prin substantive sau adjective care să sugereze macabrul (**sânge** şi familia sa de cuvinte): Al. Obedenaru: „orizont **de-opal**", „**marmoreane** forme", „nuanțe **de carmin**" (*Anxietas*), „amurg **de sânge**" (*Mai sus de stele*), „raze de-astre **de topaz**", „cer brodat **în diamante**" (*Sar-ului Péladan*); C. Cantilli: „car **de-argint** cu roate **de-aur**", „palate **de diamant** şi **de smarald**" (*În largul mării*), „plasă trufaşă **de aur**" (*Pădurea de purpură*); D. Karnabatt: „lira mea **de aur**", „cununa **de raze** şi de laur" (*Rubine*), „De rouă **argintați**", „visurile **de argint**", „marea **de safir**", „caliciu alb **de crin**", „buzele **de violetă moartă**" (*Elegii celei care a murit*).

Epitetul sinestezic, figură de stil care reprezintă o asociere de două sau mai multe senzații diferite în legătură cu unitatea lexicală determinată, are un nivel ridicat de ocurență şi este specific liricii simboliste. În măsura în care noțiunii de vizual i se mai adaugă şi o altă asociere: de gust, de simț, de căldură etc., se poate ajunge ca epitetul cromatic să fie, de fapt, şi el, parte din epitetului sinestezic. La Macedonski, în *Noaptea de decemvrie*, soarele e „de un **roşu-oranisc**", unde epitetul **roşu** asociat cu substantivul „oranisc" (*baldachin*, n.n.) sugerează intensitatea culorii, dar, în paralel, şi senzația de căldură înnăbuşitoare, de nesuportat. Alte asocieri pot fi făcute între diferitele zone ale senzațiilor, creându-se mai multe combinații între vizual, auditiv, tactil, caloric, olfactiv, gustativ: M. Demetriade: „nisipu-n **flăcări**" (*Spleen*); Al. Obedenaru: **„**sân **de crin**, **dogoritor**", **„vibrantele** izvoare", „zvârcoliri **îmbătătoare", „bahic** danț legănător" (*Naiadele*), „parcul **plin de-arome**" (*Anxietas*), „**Detunător** decorul de-oraş grotesc tresare" (*Altare*), „haosul **şuierător**" (*Iahtul negru*), „**aprinsele** orbite", „muzică **funebră**", „seri **îmbătătoare**" (*Linţoliul sufletului*), „**toxica** maderă" (*Departe de pământ*); I.C. Săvescu: „câmpii **de gheață**", „aşternutul mării **ud**", „nemărginirile **polare**", „ochi **de foc**" (*La Polul Nord*); Macedonski: „Iar vântul **dulce** le şoptea", „vântul serii **nebunatic**", „voce **lină**", „**dulci** simțiri" (*Valțul rozelor*), „muzici **triumfale**", „un haos **zgomotos**", „**jalnica**-i fanfară" (*Noaptea de noiembrie*), câmpia „geme **cumplit**", „**vesel** tumult" (*Noaptea de decemvrie*), „**duios** răsună" (*Rondelul lunei*),

„paseri **dulci** ce nu mai tac", „umbra lui **îmbătătoare**" (*Primăvara*), „beția **cea rară**" (*Rondelul crinilor*), „**veştejite** primăveri" (*Rondelul înecaților*) ş.a.

În fine, epitetul, fie că este vorba de cel ornant, cromatic sau sinestezic, pe lângă faptul că reuşeşte să dea o imagine amplă şi unitară liricii simboliste, îi atribuie acea trăsătură distinctivă în peisajul liric, mai amplu, al poeziei în general, contribuind în mod esențial la definirea caracteristicilor specifice şi originale ale acestui tip de exprimare şi expresivitate poetică. Aşa s-a ajuns la relevarea epitetelor caracteristice, atât sub aspectul descrierii şi aprecierii faptelor lingvistice, considerate independent de contextul în care ele se integrează, cât şi la descrierea şi aprecierea faptelor de limbă, în raport cu contextul lingvistic integrator, care le conferă o anumită funcție estetică. Se ştie faptul că „arta poetică lasă libere o serie de posibilități combinatorii, ce permit generarea unor texte unicat, chiar dacă acestea sunt încadrabile, datorită *constantelor*, artei poetice, într-o clasă comună"[7] .

În lirica simbolistă, frecvența, ca şi noutatea asocierilor unui anumit epitet, conferă acestuia forța expresivă, sporind emoția estetică şi contribuind la conturarea unui univers liric de o anumită factură stilistică şi originalitate.

– NOTE –

1. Munteanu, Şt., *Stil şi expresivitate poetică*, Bucureşti, Editura Ştiințifică, 1972, p. 107 şi 111
2. Idem, ibidem, p. 112
3. Idem, ibidem, p.120
4. Zafiu, Rodica, *Poezia simbolistă românească,* Editura Humanitas, Bucureşti, 1996.
5. Vianu, T. , ibidem, p. 159
6. Idem, ibidem, p.159
7. Diaconescu, P. , ibidem, I, în SCL 2/1972, p. 145
8. J. Cohen, *Structure du langage poétique*, Paris, 1966, p. 182
9. Diaconescu, P., ibidem, p. 146
10. Neț, Mariana, *Figură şi artă poetică*, în SCL XL, nr. 6, p. 532

BIBLIOGRAFIE GENERALĂ

- Caracostea, D., *Expresivitatea limbii române*, Editura Polirom, Iaşi, 2000.
- Cohen, Jean, *La comparaison poétique: essai de systématique,* în *Le langage*, 12, (dec. 1968).
- Diaconescu, Paula, *Epitetul în poezia română modernă,* în SCL XXIII / 1972, nr.2-3, Bucureşti, 1972.
- Munteanu, Şt., *Stil şi expresivitate poetică*, Editura Ştiințifică, Bucureşti, 1972.
- Neț, Mariana, *Figură şi artă poetică*, în SCL XL, nr. 6, Bucureşti, 1989.
- Todorov, Tzvetan, *Teorii ale simbolului,* traducerea Mihai Murgu, Editura Univers, Bucureşti, 1983.
- Tohăneanu, Gh. I., *Studii de stilistică eminesciană,* Editura Ştiințifică, Bucureşti, 1965.
- Idem, *Expresia artistică eminesciană,* Editura Facla, Timişoara, 1975.
- Tomaşevski, Boris, *Teoria literaturii. Poetica,* traducere, prefață şi comentarii de Leonida Teodorescu, Editura Univers, Bucureşti, 1973.
- Vasiliu, Emanuel, *Elemente de teorie semantică a limbilor naturale*, Editura Acad., Bucureşti, 1970.
- Vianu, Tudor, *Studii de stilistică,* Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1968.
- Zafiu, Rodica, *Poezia simbolistă românească,* Editura Humanitas, Bucureşti, 1996.
- Zumthor, Paul, *Încercare de poetică medievală,* Editura Univers, Bucureşti, 1983.
- * * *, *Probleme de stilistică.* Culegere de articole, Editura Ştiințifică, Bucureşti, 1964.

- * * *, *Poetică şi stilistică.* Orientări moderne, Editura Univers, Bucureşti, 1972.
- * * *, *Retorică generală,* traducere Antonia Constantinescu, Editura Univers, Bucureşti, 1974.

GELLU NAUM ŞI FORMULA SUPRAREALISTĂ. ARTE POETICE

Nicolae OPREA
Universitatea din Piteşti

Résumé : *On analyse les arts poétiques de Gellu Naum du point de vue de l'application des perceptes du surrréalismes. On souligne la fidélité de Naum par rapport à la formule surréaliste et on commente quatre poème significatifs de ce point de vue: „Dimineţile cu domnişoara peşte", „Certiudinea eruptivă", „Pe stâlpi" şi „Oglinda oarbă".*
Mots-clés: *art poétique, surréalisme*

1. Dimineţile cu domnişoara peşte. Format în climatul avangardei interbelice, Gellu Naum (1915-2001) este foarte activ şi temerar în anii de manifestare explozivă a suprarealismului întârziat (1945-1947), conlucrând în cadrul Grupului suprarealist român împreună cu Gherasim Luca, Paul Păun, D. Trost şi Virgil Teodorescu. În colecţiile întemeiate de toţi membrii grupării – *Colecţia suprarealistă, Infra-Noir* -, a colaborat cu unii sau alţii la realizarea unor texte programatice sau experimentale, precum *Spectrul longevităţii. 122 de cadavre*. Rămas fidel formulei până la moarte, Naum a instituit un stil anticonvenţional în lirica românească, apelând la o imagistică non-metaforică şocant-provocatoare. El cultivă, în acest sens, analogia asimetrică, jocul lexical revigorant sau umorul negru – care se identifică în absurdul existenţial – într-un registru adesea parodic şi ironic, funcţionând după tehnica digresiunii.

Amplul poem voit discursiv cu titlu de factură onirică, *Dimineţile cu domnişoara peşte,* închide simbolic ediţia bilingvă din 1991, *Partea cealaltă/ L'autre côté*, ilustrând deplin opţiunea poetului suprarealist pentru "cealaltă" parte, supra-reală, nevăditul realităţii şi relativul gândirii. Este o artă poetică tipic suprarealistă, demonstrativă, în parte.

Enunţul inaugural al poemului acuză conformismul gândirii poetice ("asocierile comune"), "consimţământul" tradiţional, izolarea de societate care produce o artă generată din searbăda melancolie şi estetism: "în podul unei case/ ne dezvoltam în genere printre clanuri de câini/ iată îmi spuneam virtuţile consimţământului/ să-mi atenuez deci malincolia şi bizara mea frumuseţe". Este contestată, în genere, *mistica aparenţei poetice*, ceea ce Gellu Naum sancţiona teoretic în "manifestul" *Teribilul interzis*, din 1945: "limitarea realului, separaţia visului de moarte, a iubirii de ură, a frumosului de urât, eternizarea unor legi închizând expresia în cătuşele ei, acoperite de flori". În practica poetică (în poemul de faţă), versurile care urmează experimentează ilimitarea, întrucât aici se suprapun planuri şi stiluri separate în aparenţă. Este proiectată în prim-planul poemului o "iubită" deopotrivă concretă şi abstractă, care "putea rivaliza cu oricine în privinţa zelului şi a perfecţiunei". Pare o fiinţă desprinsă din vis ("avea obraji pali cum se cuvine şi pleoapele albastre/ cu o pasăre pe faţă"), dar este angrenată în cotidian, deşi i se bănuieşte o proveniență infernală: "şi luând bluza care trebuia călcată ieşea cu paşi nobili şi demni/ căci mica ei experienţă o învăţase că lucrurile serioase trebuiesc tratate direct/ apoi pe când ceilalţi se aflau la desert/ iar prietena postată lângă garaj pândea reîntoarcerea tatălui/ ea pătrundea ca o furtună în sufragerie/ v-am prevenit spunea mama copila aceasta are în ea ceva infernal".

În planul simultan al percepției artistice integratoare, re-apare poetul-ucenic, care se formează pe măsură ce se încheagă discursul iconoclast. Din anonimatul existenței (dintre "ascultători"), se desprind cei ce "se simțeau inspirați" şi încercau să transfere în scris "ceea ce «auzeau în minte»". Poetul/ucenicul suprarealist se detaşează de acțiunea concertată a "inspiraților", dar înțelege reacția lor de revoltă şi spiritul negativist: "fiecare vorbea independent toți vorbeau în acelaşi timp şi din răsputeri/ ansamblurile mari erau supuse unor redutabile aranjamente/ ascultându-le noaptea intuiam spiritul de care erau pătrunse/ câțiva se împotriveau ideii de a fi simpli executanți/ ei susțineau şi pretindeau să li se dea toată atenția cuvenită". Re-învățând să citească ("apoi călătoream cu vaporul învățam să citesc"), el îşi asumă *atitudinea critică* afirmată altădată: "Cea mai acceptabilă atitudine critică în fața poeziei este de a uita completamente că ştim să citim". Reacția de revoltă a congenerilor nu este singulară, fiind precedată şi de alte experiențe de avangardă şi, oricum, presupune un efort permanent de a cultiva "strania asimetrie", pentru a purifica limbajul poetic în sensul libertății depline de comunicare artistică: "odată cu apariția ei unii şi-au dat seama că mai existaseră şi alții în afara lor/ cei care încercaseră să purifice dialectul tribal alegând o stranie asimetrie/ sensul libertății făcuse parte din natura lor/ şi roata continua să se învârtească". Actul creator trebuie să se acorde cu "modul de trai", poezia se confundă cu existența şi presupune deopotrivă – în planul inovației poetice – acțiunea distructivă şi constructivă: "foloseam dreptunghiurile pentru a-mi recăpăta încrederea în capacitatea noastră de a produce miracole/ subliniam capacitatea lor erotică-devastatoare/ esența lor opusă amintirii/ ca să-mi consum misterul căutam peisaje albe pe un fond nedefinit şi neactiv". După cum afirma Gellu Naum în *Teribilul interzis*: "Fatumul poetic nu poate fi distrus decât prin poetizarea sau depoetizarea la propria noastră dorință". Capacitatea de a re-produce "miracolul" se întemeiază pe fuziunea dintre viața interioară şi cea exterioară, pe congruența impresiilor şi sezațiilor receptate prin toate simțurile ("cele cinci găuri de pe fața oamenilor"), pe simultaneitatea dintre cunoaşterea de sine şi cunoaşterea universului: "existența mea expresivă era generată dinăuntru de o imensă unitate internă/ imaginile singurătății îmi acopereau şi-mi descopereau simultan pleoapele/ deşi cele cinci găuri de pe fața oamenilor/ întunecau un univers aproape luminat".

Viziunea spiritului integrator presupune contopirea "sistemelor" ("sistemele se apropiau unul de altul se atrăgeau şi se respingeau"), ilimitarea dimensiunii spațiale, anularea granițelor dintre vis şi realitate. Poetul suprarealist are acces la stările contradictorii, nu mai separă viața de moarte sau frumosul de urât, refuză *tentațiile nostalgice* şi apelează la *combinații aspre* ale expresiei: "având acces la stările acelea/ îmi dădeam seama că undeva la frontiera dintre haos şi ordine există o idee înspăimântătoare/ pe suprafața mea expresivă acolo unde germinează legăturile/ şi locurile goale dintre forme/ intuiam efectele previzibile ale unor legi aproape fizice/ natura mea constituia calitatea lor fundamentală/ şi rezistam tentațiilor nostalgice folosind adesea combinații aspre stratul superior distrus de lanțul păsărilor/ începea să aibă ştiința necesară/ eram extrem de frumos în carapacea mea insolubilă/ n-aş fi fost om dacă nu mi-ar fi plăcut/ şi puse cap la cap aceste oase mă traversau în galop". Poezia înțeleasă ca "formă de viață", implică sinceritate şi spontaneitate, poetul demontând mecanismele limbajului pretențios-artistic ("martor tăcut al stărilor acestora/ mă exprimam prin mijlocirea unui mecanism înfricoşător de simplu"). Este afişat astfel dictonul surrealist: "să interzic cuvintelor să devină sentimente: impulsiile ar fi

putut să mă înțepenească/ munceam din greu ca să interzic cuvintelor să devină sentimente gesturile mele cele mai dezordonate păstrau amprenta unei delicate reținеri/ păreau ființe vechi trăind sub apa mării în principiul unei netezimi egale/ punțile unei vieți practic vizibilă şi dezinteresată/ povara unui purtător fără aluzii fără referințe/ adesea impregnat de inutilitatea direcțiilor/ mă lăsam purtat încoace şi încolo şi nu neapărat înainte/ la începutul toamnei probabil în septembrie/ continuam să mă întreb dacă mă încadrez într-un anumit tip de peisaje şi de viduri/ vedeam cum lucrurile se îmbină la suprafață dar le simțeam respingându-se înăuntru/ şi mă atrăgea splendoarea liniilor rătăcitoare/ Caracterul erotic al formelor noastre de bază/ îmi oferea cadrul retragerii în adânc/ acel mod de a trăi şi aşa mai departe". Dictonul complementar ar fi, enunțat teoretic, renegarea formei definitive sau *a depoetiza universul*: "Înaintea universului aveam nevoie de toată agresivitatea; de toată violența noastră şi orice privire istorică în alt scop decât de a arăta inutilitatea tuturor eforturilor care tind către definitiv, chiar a celor ilogice, absurde, este reacționară" (*Teribilul interzis*). *Pohemul* este denumirea ironică pe care Naum o dă produsului poetic finit, publicat ca atare, devenit formă încremenită, ceea ce contravine poeticii suprarealiste: "dacă nu mă înşel comiteam câte un pohem ceea ce ar fi cam acelaşi lucru/ deşi mă feream intenționat să fac asta/ mă rog lucrul ar fi discutabil dar mie/ pohemele mi s-au părut totdeauna îmbibate cu ceva ce nu m-a interesat niciodată".

Aşa se face că în *Diminețile cu domnişoara peşte*, ca şi în alte poeme naumiene, "tehnica digresiunii duce la desolemnizarea confesiunii, relativizarea gândirii, destrămarea iluziei că poezia iese dintr-o certitudine" (Eugen Simion). Spaima de "pohemul" definitiv, inert în fond, conduce la preferința pentru "bâiguielile inițiale nedestinate să devină poheme şi nici să acționeze ca atare". Regula *firescului* devine normă pentru poetul suprarealist care nu acceptă "dresajul" limbajului, clişeismul, şi "încătuşările prestigiului": "ele măcar reflectau într-o mare măsură înclinațiile mele fireşti/ îmi descifrau un sens în afara oricărei infiltrări a dresajului/ odată după o răbdătoare şi aridă călătorie/ într-o lumină care nu era nici a zilei nici a nopții nici a dimineții nici a serii/ auzisem prea multe glasuri şi văzusem prea multă lume/ atunci am scăpat de încătuşările prestigiului/ am încercat o reexaminare a posibilităților noastre şi aşa mai departe".

În ipostaza emblematică din finalul poemului, poetul, dezbărat de orice "rămăşiță emoțională", aşezat în mijlocul camerei (în intimitatea creației) nutreşte convingerea că participă efectiv la generarea unei arte poetice care ignoră convențiile estetice prestabilite, "un principiu nou şi ciudat": "stând jos pe podeaua camerei mele înțelegeam limitele autoimpuse ale inadmisibilului/ semnificația lor strict personală/ nu începusem să uit şi nu țineam minte nici o întâmplare mai depărtată sau mai recentă/ tăcerea curgea din mine ca o clorofilă sau viceversa/ ea îmi sublinia prezența nimicindu-i orice condiție prestabilită mărturisea participarea mea la un principiu nou şi ciudat/ din dovezile căruia dispăruse orice justificare chiar negativă".

2. Certitudinea eruptivă**.** Publicat în 1944, *Culoarul somnului* este volumul care închide etapa interbelică a poeziei lui Gellu Naum, de ataşament necondiționat la literatura de avangardă (inclusiv teoretic), după: *Drumețul incendiar* (1936), *Libertatea de a dormi pe o frunte* (1937) şi *Vasco da Gama* (1940). Poemul *Certitudinea eruptivă*, inclus în acest volum şi datat 1941, interferează tematic – de altfel, ca întreg volumul – oniricul cu eroticul.

Semnificativ este faptul că versiunea inițială a poemului avea patru unități strofice, dar în ediția antologică *Focul negru* (1995) se reduce – probabil, cu acordul autorului – la primele două.

"Un poem trebuie să fie semnificativ şi profetic asemeni visului şi, asemeni acestuia, semnificația trebuie să-i fie dereglată, absolut liberă" – enunța Gellu Naum în *Teribilul interzis* (1945). Este un deziderat căruia pare să-i dea curs în *Certitudinea eruptivă*; paradoxal, sub semnul incertitudinii. Mai degrabă nevoia de certitudini – decurgând din neîncrederea în poezie – este aici "eruptivă", impetuoasă, vulcanică. Rătăcitor pe "culoarul" somnului, poetul bântuit de "insistente fantome" pare să pândească întâlnirea cu poezia: "Legat de toate aceste insistente fantome/ de somnambulica ta plimbare prin mine/ prin mijlocul crăpat al retinei/ prin rochiile care muşcă cu foamea cea mai grea/ prin geamantanele mele pline cu apă/ prin marginea de aluminium a gurii". Spun *pare*, fiindcă textul suprarealist, prin natura lui, se caracterizează prin *plurisemantism*, astfel încât orice interpretare este mai mult sau mai puțin plauzibilă.

În următoarea unitate strofică, după ce a fixat poziția reală a subiectului liric ("Eram acolo şi podurile se întindeau peste mine"), se produce declicul oniric provocând prelungirea realității în vis. Nişte plante carnivore care invadează piața orașului, "rumegau statuile şi mângâiau trecătorii/ muşcându-le brațele sau smulgându-le părul". Acest violent scenariu imagistic continuă şi în celelalte două strofe eliminate din varianta comprimată a poemului reprodusă în *Focul negru*. Aşteptarea tensionată se transformă în *căutare* spirituală, o căutare febrilă şi agresivă, cu nervii strună: "Te căutam în vitrine în mijlocul focului/ unde tăcerea era mai amplă mai clară/ te căutam pretutindeni te căutam în pacea cea mai adâncă/ te căutam în cea mai compactă şi mai sigură noapte/ te căutam agresiv cu coloana vertebrală în arcuri/ cu oasele răspândite în colțurile cele mai nebănuite/ te căutam ca un câine ca un şacal/ te căutam pe toate fețele în toate mişcările/ în aquarium printre miile de statui/ după cele mai negre voaluri sau în magazine/ în panopticumuri printre meduze". Este remarcabilă, în context, prospețimea figurilor de stil – a comparației revigorate, mai cu seamă – în registrul "eruptiv" al violenței imaginilor. Trecătorii sunt "ca nişte pahare cu apă" sau "ca nişte suliți". Iar căutătorul: "ca un câine ca un şacal"; "ca o sapă ca un vampir". Sunt expresii prin care se dinamitează locul comun, sintagma clişeistică, consfințind rafinamentul unei tehnici poetice aparent simple.

Căutarea ființei abstracte determină un delir în ordinea imaginarului, întrerupând ordinea logică a discursului: "Te căutam ca o sapă ca un vampir/ te căutam mişcându-mă cu cea mai teribilă încetineală/ cu degetele aprinse ferindu-mi fruntea/ ferindu-mi pieptul de ceară ferindu-mi cerceii/ te căutam delirând pe un perete sau într-o lampă/ te căutam în nervurile oricărei mănuşi/ în orice sârmă în orice pasăre/ te căutam între firele de nisip între melci/ cu halucinanta mea pălărie de lup". Retorica, inovatoare, întemeiată aici pe cumul progresiv de imagini şocante nu este lipsită de pathos, dar un patetism reținut decurgând din intensitatea trăirilor contradictorii. Cultivând bizareria şi absurdul, Gellu Naum imprimă acestui poem, cum remarca I. Negoițescu, "acea vigoare expresivă cerută de impetuozitatea vulcanică a erosului, care străbate poemul până la strofa finală".

3. Pe stâlpi. Poemul *Pe stâlpi* face parte din grupajul *La capătul numerelor* (din volumul *Partea cealaltă*, 1991) şi constituie o altă artă poetică suprarealistă, mai degrabă

implicită decât explicită. Fidel principiului de "a nu reproduce o lume sau alta", Gellu Naum inventează o supra-lume, suspendată la înălțimea stâlpilor. "Turnul de fildeş" al poeților de odinioară abstrași din realitate se mută, așadar, *pe stâlpi*, acolo unde toți cei "frumoşi" apar înaripați de (alt) ideal, se exprimă în "alfabetul Morse" al noului limbaj poetic, învăluiți într-un "mare mister": "Aici pe stâlpi avem toți aripi se văd cu ochiul liber/ le folosim la una şi la alta în orice caz țin cald/ ne exprimăm cu ajutorul lor prin alfabetul Morse/ e un mare mister pe care mai mult îl simțim intrăm în el ca într-o baie/ aici pe stâlpi nici vântul nu îndrăzneşte să ne bată/ nimeni nu înțelege cum vine asta dar fiecare simte că avem dreptate". Contrar legilor naturii, poeții trăiesc în imponderabilitate, dar situația absurdă apare veridică, întrucât toposul suprarealist devine un loc magic în care ilogicul este transferat în logic, iar nonsensul capătă sens.

Acțiunea liricizantă este efectuată în două etape complementare, deşi opuse în aparență. Mai întâi se realizează *depoetizarea* universului, operație care presupune însă totdeauna pasul următor, efortul de *poetizare* în spiritul suprarealismului, conform convingerii afişate în *Teribilul interzis*: "Ceea ce avem de distrus este poezia. Ceea ce avem de menținut este poezia". Localizarea utopică de "pe stâlpi" nu înseamnă izolare de realitate, ci atragerea vieții concrete în acest spațiu ("pe stâlpi bem o cafea citim anunțuri notăm adresa unuia care vinde un teleobiectiv de ocazie"), urmărind extragerea "misterului" din cotidian. În aerul rarefiat al construcției înălțate deasupra pământului (a lumii) se produce osmoza dintre concret şi abstract, sub semnul căutării cuvântului *adevărat*: "cuvintele ne intră unul în altul şi vocea noastră telescopică se strânge se întinde indiferentă la ea însăşi/ am şi uitat cât de frumoşi suntem/ uitați-vă numai la vestonul meu ciuruit de gloanțe în pacea lumii/ am tăiat un cuvânt din ziar mi l-am lipit pe ochi cine îl vede crede că ochiul meu e cuvântul acela să zicem aspirină cumpărată cu bani grei". Nu altceva preconiza (teoretic) Gellu Naum, când constata apodictic: "Înapoia fiecărui cuvânt stă întotdeauna CELĂLALT CUVÂNT şi aproape totdeauna acesta din urmă este cel adevărat". În acest spațiu al interferențelor dintre real şi ireal, al metamorfozelor care imită mişcarea vieții (deopotrivă viața exterioară şi interioară), totul devine posibil. Un inventator în absurd creează "nişte mecanisme ude" în timp ce un grup de fete dansează în jurul lui. În simultaneitate, poeții ("noi") concep cu detaşare *pohezia* ("mai ştim noi unul care scria nume ne cutremuram nu ne venea să credem/ noi dădeam zor cu pohezia avea dreptate ne ura"), vizând armonizarea sentimentelor contradictorii. "Inventatorul", care ducea o viață boemă, visează la femeia ideală, în timp ce altă femeie aşezată comod în real *zămislea lumea*: "fetele simțeau că e un porc dansau între ele şi se dedicau unor sentimente contradictorii/ el visa o femeie recunoscătoare pe când o altă femeie stătea pe un scaun de lut şi zămislea lumea/ noi de pe stâlpi strigam Uite-o E lângă tine Dar el făcea plimbări cu bicicleta îşi prăfuia pantofii/ noi de pe stâlpi plângeam îi strigam încurajări sportive/ ne ajutau şi fetele cu sentimentul lor contradictoriu".

Vizând o *Dialectică a dialecticii* – cum se intitula broşura-manifest semnată împreună de poeții congeneri Gherasim Luca şi D. Trost –, Gellu Naum operează în poezia sa "o continuă personalizare a ilogismului, o individualizată retrăire a absurdului" (Gh. Grigurcu). Caracterul ludic al discursului este susținut formal prin jocul lingvistic. În poemul de față, se remarcă uzul ludic al paronimiei ("am şi uitat"/"uitați-vă numai") sau apelul frecvent la ilogisme şi construcții oximoronice de genul: comunicarea cu ajutorul

aripilor, vestonul "ciuruit de gloanțe în pacea lumii", cuvântul din ziar "lipit de ochi" ş.a. Este un mod specific al poetului surrealist de a combina "dialectic" fragmentele din cotidian cu imaginile provenite din viața interioară.

4. Oglinda oarbă. Conceput în 1941, conform datării autorului, şi inclus în volumul *Culoarul somnului* (1944), *Oglinda oarbă* este un poem-manifest, care ilustrează modul suprarealist temerar de a recompune realitatea prin "acordul perfect" dintre real şi imaginar. Scenariul imagistic şocant are la temelie atât înclinația onirică (halucinatorie) cât şi predispoziția ludică ale poetului suprarealist. "Eliberarea eului", vizată, cu insistență, se traduce aici prin libertate asociativă nemărginită. Ilogicul şi iraționalul vor fi cultivate pe temeiul dereglării simțurilor în percepția realității. Întrucât oglinda *oarbă* nu mai poate reflecta lumea aşa-cum-este. Motivul "firului" (ca invenție personală) din prima strofă ordonează imaginile după asociații arbitrare: "Firul de sânge care îmi iese din buzunar/ firul de lână care îmi iese din ochi/ firul de tutun care îmi iese din urechi/ firul de flăcări care îmi iese din nări". Simțurile de bază în acest caz (vizual, auditiv, olfactiv) facilitează o cunoaştere senzorială deformată care declanşează, în fapt, metamorfoza realului. Într-o încrengătură de relații virtuale, "ochii" devin organul simțului tactil, "urechile" pot sluji simțul mirosului ş.a.m.d.

Jocul imaginilor are la temelie procedeul *dicteului*, cu ajutorul căruia expresia poetică este contrasă din perimetrul gândirii în stare de *insomnie*: "Tu poți crede că urechile mele fumează/ dar oamenii au rămas țintuiți în mijlocul străzii/ pentru că în noaptea asta se vor vopsi în negru toate statuile/ şi va fi insomnia mea pe care o vei cunoaşte/ o insomnie oarecare de cretă şi de argilă/ o insomnie ca o sobă sau ca o uşă/ sau mai bine ca golul unei uşi/ şi în dosul acestei uşi vreau să vorbim despre memorie". Relațiile potențiale dintre obiecte şi fenomene par nutrite în spiritul preceptului promulgat de Andre Breton, al "automatismului psihic pur". Ultima strofă, simetrică față de prima în ceea ce priveşte apelul la simțuri, comunică *dorința* poetului de armonizare a stărilor contradictorii: "Vreau să mă miroşi ca pe-o fereastră/ vreau să mă auzi ca pe un arbore/ vreau să mă pipăi ca pe o scară/ vreau să mă vezi ca pe un turn". Dacă în prima strofă dereglarea simțurilor era sugerată prin substantive, în ultima, aceasta apare verbalizată ("să mă miroşi" etc.), fiindcă implică acțiunea poetică propriuzisă. Verbalizarea conferă, de altfel, dinamism imaginilor în desfăşurare, în pofida "situației" poetice oarecum statice. Simplu structurat şi vitregit de solemnitate, *Odaia oarbă* este un poem exemplar ca probă de virtuozitate suprarealistă.

SCURTE ÎNSEMNĂRI ASUPRA DRAMATURGIEI SADOVENIENE. DOMNU POPOVICI

Tatiana VISESCU
Universitatea din Pitesti

***Resume**: Malgré le sujet facil, la farce Domnu Popovici prouve le talent de dramaturge de Sadoveanu, en se remarquant par le dialogue éclatant, équilibré et par l'humour de bonne qualité mis en evidence surtout à travers des élements du jargon des élèves de ce temps-là. Malgré ses défauts, Domnu Popovici reste un premier essai dramatique qui annonce le dramaturge quie deviendra Sadoveanu plus tard.*
***Mots-clés:** farce, humour, jargon*

În 1910, Spiru Haret, în calitate de ministru al instrucțiunii publice, ia o hotărâre surprinzătoare pentru lumea scenei ieşene, numindu-l pe Mihail Sadoveanu director al Teatrului Național din urbea moldavă. Într-o scrisoare către Nicu Gane (datată 19 aprilie 1910), Spiru Haret îşi motiva opțiunea şi, totodată, încrederea în ceea ce priveşte efectele pozitive ale demersului său: "Eu cred că şi Sadoveanu va putea împlini bine însărcinarea aceasta: dar vă spun drept că nu mă gândisem la dânsul".[1]

Vreme de peste opt ani, într-o perioadă de profundă criză a teatrului românesc (de repertoriu, de prestigiu, financiară şi administrativă), Sadoveanu a slujit interesele teatrului ieşean şi românesc în genere, justificând din plin încrederea acordată, e drept, cu unele rețineri. Noul director s-a preocupat în primul rând de îmbogățirea calității repertoriului, principiile directoare nefiind altele decât cele promovate de revista "Viața Româ-nească", de către principalii ei colaboratori care devin acum membrii permanenți ai comitetelor de lectură şi de administrație.

În scurtă vreme, dovedind "tactul, prudența, cunoaşterea aprofundată a psihologiei artistului - artist el însuşi - şi mai ales prin blândețea sa, a reuşit a îndruma instituția pe o cale de progres, aşa cum demult nu s-a pomenit, atât moraliceşte, prin introducerea unui repertoriu select şi modern, cât şi materialiceşte, rețetele sale crescând simțitor"[2]. Sadoveanu îşi alcătuieşte un adevărat program de lucru din care şi-a făcut, fără să exagerăm în afirmații, o adevărată profesiune de credință. De altfel, în 1911, într-un interviu acordat "Rampei", prozatorul îşi va exprima limpede concepția despre teatru: "Eu nu socotesc teatrul ca un local de distracție sau ca o instituție menită să satisfacă nevoile intelectuale ale unei clase restrânse. Cred că teatrul este o şcoală şi că trebuie să fie o şcoală pentru păturile mari ale poporului. De aceea înțeleg să dau, în special acestora, opere pe care să le înțeleagă şi care să-i folosească"[3].

Pe lângă strădania de a alcătui un repertoriu de bun gust, Sadoveanu şi-a declarat intenția de a încuraja pe orice cale, orice încercare dramatică originală, cu condiția atingerii unui nivel artistic cât mai înalt. Iată de ce, în spiritul celor afirmate, Sadoveanu susținea: "În alegerea pieselor am ținut socoteală şi de tradiția ieşeană şi de gustul nostru care nu e înşelat de vorbe goale şi ştie să distingă între piesele de teatru ceea ce e în adevăr artă adevărată"[4].

După război, în 1919 Sadoveanu va renunța la funcția de director al Teatrului Național din Iaşi, cedând conducerea instituției lui M. Codreanu, păstrându-şi calitatea de membru al comitetelor de lectură şi administrație, conservând cu asiduitate legăturile multiple cu scena. De altfel, din această perioadă de directorat datează cele mai multe

din scrierile sale dramatice, evidențiind o altă fațetă a talentului său proteic, chiar dacă cele mai multe nu se ridică la valoarea monumentală a prozei sale.

Cel dintâi text dramatic al scriitorului, intitulat *Domnu Popovici,* a apărut în 1909, la 1 februarie, în revista "Ramuri". Trei ani mai târziu, în numărul 10 din 25 decembrie al publi-cației săptămânale "Teatrul", o prelungire a "Vieții Românești", va fi tipărit textul comediei într-un act, *Un mic incident*. Istoria literară nu înregistrează nicăieri nici un document care să ateste faptul că s-au bucurat vreodată de o punere în scenă, mai mult chiar, manuscrisele originale s-au pierdut.

Următoarea producție dramatică , *De ziua mamei,* piesă într-un act, n-a fost nici ea jucată în timpul vieții autorului, în schimb, manuscrisul se găsește înregistrat sub cota 13496/1, la Muzeul Literaturii Române din București. Alte două lucrări dramatice, *Ziua Dochiei* (comedie) și *Zile vesele, după război* (adaptare), s-au bucurat de atenția actorilor și a publicului în mai mare măsură decât a autorului însuși, care nu le-a considerat niciodată, cu adevărat, izbânzi literare.

Premiera comediei *Zile vesele* a avut loc la 19 ianuarie 1912 și pe afișul spectacolului, așa cum o atestă documentele,[5] în dreptul numelui autorului era tipărit cuvântul *Anonim*, iar în programul reprezentației se sugera discret ca autor "un călugăr de la mânăstirea Neamț".[6]

Abia peste doi ani (deja în cea de-a treia stagiune în care piesa figura pe afișe), redactând un raport cu privire la activi-tatea de până atunci a Națională ieșean, dramaturgul va nota, oarecum pasager, dintr-o modestie funciară ce-i era proprie: "Cîteva localizări se pot adăogi la acest ciclu de lucrări originale și traduceri în versuri: *Floarea de răsură*, comedie în două acte, *Ziua Dochiei*, comedie într-un act, de autorul (s.n.)"[7]. Alte prelucrări cunoscute, *Zile vesele, după război, Ziua Dochiei* vor vedea luminile rampei într-un dublu spectacol împreună cu *Zorile*, piesa lui Șt. O. Iosif, la 12 octombrie 1913.Manuscrisul piesei, confundată până la un punct cu *De ziua mamei*, (melo-dramă clasică, am spune), nu s-a păstrat, singura copie fiind cea anume realizată pentru lucrul actorilor și constituindu-se ca un text de 70 de file (ultima lipsind), beneficiind de unele comple-tări și reveniri corective ale autorului însuși.

Dar, în vreme ce *Ziua Dochiei* a intrat încet dar sigur în istoria dramaturgiei noastre, adaptarea în trei acte după Eugène Labiche (*Les vivacités du capitaine Tic)*, comedia *Zile vesele, după război* se bucura de o prezență constantă în repertoriul ieșean. Pusă în scenă într-un moment de răscruce a societății românești, piesa a cunoscut un succes de public de excepție, dacă ținem cont și de faptul că textul dramatic nu se ridică la aspirația de originalitate a dramaturgului, neprobând calități de construcție și viziune scenică deosebite. În ciuda succesului de public, Sadoveanu, consecvent cu propriile-i convingeri despre artă, despre literatura de calitate, n-a dorit și n-a intenționat vreodată să tipărească textul dramatic.

În colecția Teatrului Național din Iași s-a păstrat o copie dactilografiată în textul căreia au intervenit pe rând, cu acordul autorului, regizorii, în succesiune, ai spectacolului, amendând varianta primară prin numeroase intervenții în cerneală sau creion. Toate aceste modificări nu urmăreau altceva decât adaptarea, readaptarea acțiunii piesei la evenimentele politice majore și așa se explică faptul că, la un moment dat, locul și data acțiunii se dovedesc a fi altele în raport cu textul inițial. Victor Ion Popa este cel care, în 1923 a dorit să-l tipărească, ca parte integrantă a unei viitoare antologii teatrale rămase la stadiul, din păcate, de proiect doar.

La Muzeul Literaturii Române din București se păs-trează originalul mai sus amintitului "caiet", reprodus în revista *Manuscriptum*[8] în 1980 și în paginile volumului *M.Sadoveanu. Preocupări de teatru*, (Ed. "Junimea", Iași, 1986, Ediție note și prefață

de D.Ivănescu). Împreună cu Sandu Teleajen şi pornind de la o versiune a lui Th. Burada, Sadoveanu realizează o altă prelucrare, *Irozii,* "text ritualic ... cu o puternică amprentă folclorică[9].

Continuând seria colaborărilor, pe deplin conştient de obligativitatea evidenţierii caracterului dramatic al lucrărilor, Sadoveanu va apela, fără ezitare, la sprijinul lui Mihail Sorbul, în vederea realizării versiunii dramatizate a *Neamului Şoimăreştilor*. Textul a fost realizat imediat după apariţia romanului (poartă data "16 octombrie, 1912"), dar n-a cunoscut luminile rampei decât mai târziu, în 1922, pe scena Teatrului Naţional din Cernăuţi, spectacol regizat cu talent şi intuiţie de Victor Ion Popa.

În ţară, premiera a avut loc peste alţi doisprezece ani, la 14 septembrie 1934, în Bucureşti şi la 13 octombrie, acelaşi an, la Iaşi, rezultat al eforturilor (alături de mari actori precum G.Calboreanu, Ion Finteşteanu, N. Băltăţeanu şi alţii) regizorului Soare Z. Soare, care a rezolvat inteligent şi oportun montarea spectacolului, ţinând cont de condiţiile obligatorii impuse pe de-o parte de subiect (opt spaţii scenice) şi, în egală măsură, de necesitatea reconstituirii atmosferei istorice, atribut fundamental al piesei.

Spectacolul (spectacolele) s-au bucurat de un succes de public presimţit şi aşteptat, contrazicând, deşi nu în datele esen-ţiale, cronicile dramatice imediat următoare evenimentului: "Conflictul e rezolvat sumar. Stările sufleteşti abia schiţate. Dar toate trec pe planul al doilea; în planul prim al scenei rămâne lupta dintre ţărani şi boierul asupritor - singura care inte-resează"[10]. Elogiile cronicarilor dramatici s-au îndreptat, ca la un semn, spre jocul actorilor, strălucit de altfel, anulând dintr-o trăsătură de condei eforturilor regizorilor, ale decoratorilor în special, care, după gustul epocii, exageraseră în reconstituirea acelei culori locale de care atât se vorbea: "...Interioarele ţără-neşti prea au un pronunţat caracter de bazar de ulcele, mobile şi cusături naţionale, iar salonul polonez îţi face impresia unei săli de bal mascat , şi costumat"[11].

Se pare că regia lui Ion Sava, la Iaşi, s-a bucurat de mai multe şi motivate aprecieri din partea cronicarilor dramatici, poate şi datorită însuşirilor de picturalitate ale montării piesei: "Regia lui Ion Sava a adâncit şi relevat mai temeinic ideologia piesei, conflictele ei sociale; apoi actorilor ieşeni le era mai familiară creaţia sadoveniană, viziunea istorică şi limbajul marelui scriitor. Remarcabil a fost şi decorul cu sala curţii domneşti în stilul epocii, decor simplificat la liniile mari ale arhitecturii bizantino-gotice, aşa cum le-a realizat în sinteza lui, stilul arhitectural moldovenesc"[12]. Versiunea cea mai cunoscută a piesei, astăzi, şi în acelaşi timp recunoscută ca fiind textul integral şi desăvârşit al lucrării dramatice, este cea publicată de Mircea Handoca în *Manuscriptum*,[13] pornind de la original şi folosindu-se de două copii dactilografiate, înregistrate şi păstrate la muzeul Teatrului Naţional din Bucureşti, pe care istoricul literar le-a confruntat cu manuscrisul aflat în colecţia Arhivelor Statului din Iaşi.

Dar pasiunea constantă pentru teatru a lui Sadoveanu, s-a concretizat şi în traduceri, nu foarte numeroase de altfel, şi din care, din păcate, numai două au intrat în circuitul relativ închis al documentelor de istorie literară. Este vorba de *Hamlet*, traducere realizată şi semnată împreună cu Grigore Manolescu, pentru ca după mai bine de 30 de ani şi repetate revizuiri ale textului, versiunea pusă în scenă să apară pe afişul premierei, semnată doar de autorul "Hanului Ancuţei". O altă traducere datează din vremea directoratului ieşean, manuscrisul purtând data de 22 august 1915. Este vorba de *Les corbeaux* (1882) de Henry Becque, precursorul teatrului "cruel" şi al "comediei rosse", propuse de Scribe, Sardon, Augier şi Dumas.

Privit în ansamblu, teatrul lui M. Sadoveanu este departe de a-l evidenţia ca dramaturg, neridicându-se, în aceeaşi măsură, la valoarea europeană a prozei sale, dar aduce o lumină în plus asupra personalităţii sale artistice complexe, relevând şi alte

valenţe creative, surprinzătoare, proaspete, probând diversitatea de preocupări pe tărâmul aşa de vast al literaturii belestristice.

Domnu Popovici, piesă într-un act, beneficiază de o distribuţie restrânsă, doar şase personaje, acţiunea desfăşu-rându-se în F..., un orăşel de provincie, într-o toamnă "liniştită, caldă".În grădina publică a oraşului stau de vorbă domnu´Corbu ("de 30 de ani, profesor")[14] şi domnu´Moisescu ("preşedintele examenului de capacitate, om de 50 de ani, simplu îmbrăcat, cu înfăţişare veselă")[15]. Din câteva replici bine conduse, dramaturgul conturează limpede atmosfera de provincie, amintind de *Locul unde nu s-a întâmplat nimic* sau de *Haia Sanis*.

"Moisescu (oprindu-se): Într-un sfert de ceas am văzut tot ce se putea vedea... Am dat cincizeci de bani la o birjă şi-am făcut ocolul lumii... Primăria, tribunalul, prefectura, gimnaziul... toate! Într-un sfert de ceas ... Şi calul nu era nici din Arabia, nici din Andaluzia...".

În tradiţia literaturii secolului al XIX-lea (Caragiale, Delavrancea), tema fundamentală se anunţă a fi, din chiar prima scenă, sistemul educaţional românesc, umilinţele şi presiunile morale cărora trebuie să le ţină piept un oarecare dascăl de provincie. Cei trei elevi ai gimnaziului din F, corigenţi la matematică, reprezintă, fiecare, un anumit strat social, o anume mentalitate despre lume şi viaţă, un alt mediu familial. Buzdugan Teodor (şi la Sadoveanu onomastica e sugestivă, ca la Rebreanu), luptă mai mult cu ispitele vacanţei mari decât cu "regulele, teoremele şi formulele", declarând cu seninătate şi cu un aplomb surprinzător pentru vârsta sa:

"Buzdugan: Mie puţin îmi pasă... tata nu-mi zice nimic... Ai trecut? - N-am trecut! Atâta. Mai mult nu mă întreabă. Parcă ce? Am să mă fac avocat ori funcţionar? Tata are parale!"

Valerian Neculai "bate război cu tatăl său", "cam zgârcit" de felul lui. Se resimte aici educaţia rigidă, aplicată după norme şi legi vechi de când lumea, şi adolescentul, temându-se de repercusiuni, se autoîncurajează în speranţa că "Până-n seară învăţ toate teoremele la geometrie. La algebră tot ştiu eu oleacă !..." Trioul este întregit de Atanasiu Victor, orfan de tată, lipsit, evident, de apetit pentru studiu, dar care, sfătuit de Ilie Roşca,un absolvent, şi el aflat într-o situaţie materială limită ("De la tata numai oleacă de pensie a rămas"), se hotărăşte să se încumete la un ultim efort, promiţându-şi ca, în situaţia nepromovării examenului, să abandoneze fără regrete şcoala.

Amintind de eroii unor povestiri sadoveniene de mai târziu (*Un om năcăjit, Prăvale-Baba*), Ilie Roşca se dovedeşte foarte sensibil, asumându-şi demult sarcina sporirii măruntului buget familial, câştigându-şi afecţiunea sinceră şi respectul celor de vârsta sa:

"Atanasiu: Nu fi prost, măi Valeriene. De ce râzi de sărăcia lui Roşca ? Iacă, nici eu nu-s bogat. Da' el încaltea îi ajută pe ai lui. Ei, bre, asta-i vrednicie, orice ai zice tu... Nu mai vorbiţi degeaba".

Cu o maliţie blândă, nici o clipă anulată de timp, Sadoveanu reconstituie prin intermediul celor trei adolescenţi, tensiunea sufletească şi incapacitatea de a face faţă rigorilor unui obiect de studiu dificil, matematica, ce-i întunecase cândva liniştea senină a primilor ani de şcoală. Hotărâţi, în sfârşit, să abordeze serios problema geometriei, cei trei probează chiar o anume disciplină de lucru, socotind:

"Valerian: Stăi, băiete, nu te grăbi... Trebuie să mergem cu socoteală... Vra să zică, dacă înaintăm noi câte 30 de pagini pe ceas... ştii, numai ce-i mai principal... În trei ceasuri o dăm gata ..."

Ironia subţire străbate replicile încărcate de o naivitate foarte bine sugerată de dramaturg, mai ales că, foarte repede, eroii constată că au nevoie de hârtie şi creion

pentru a descifra tainele "poligonului regulat".

În curând discuția alunecă spre subiecte mai fierbinți, ca de pildă atitudinea preşedintelui de comisie, sosit anume din capitală, adolescenții fiind de-a dreptul îngroziți de *Berbecu*, profesorul inflexibil şi, cel puțin până atunci, incoruptibil:

"Valerian: ... Ce puteam să fac ? ... Măi, şi *Berbecu* vedea că merg la altele şi nu mă lăsa, acolo, în pace, parcă am să mă fac profesor de matematică, ca el? Al dracului om ! Mă persecută, bre... "

Pătrunderea în tainele matematicii se dovedeşte a fi o încercare anevoioasă şi în scurtă vreme (Sadoveanu, păstrând la aceeaşi tonalitate temperată umorul), tinerii ajung la o concluzie, de altfel, previzibilă:

"Valerian: Parcă are să ne întrebe ce-i aia *centru* ? Ne întreabă ceva mai serios. Aici vin nişte probleme. La asta nu mă pricep. Când le văd devin chinez. Dă-le încolo".

Elanul inițial scade treptat şi, descurajați de timpul scurt rămas până la examen, de dificultatea studiului şi de volumul uriaş de muncă pe care se presupunea că ar fi trebuit să-l investească, cei trei prieteni îşi doresc mai degrabă o țigară sau, şi mai bine, un loc la galeria teatrului măcar, unde se juca *Don´Vagmistru*. Atanasiu chiar se laudă că l-ar fi văzut pe Popovici, directorul trupei, "Aşa, unul ras...cu joben... scurt... cu privirea încruntată".

De aici până la situațiile de comedie bufă, nu mai e decât un pas. În acelaşi decor al parcului provincial îşi face din nou apariția profesorul Moisescu, pe care cei trei îl iau drept directorul trupei şi, încercând să-i câştige bunăvoința în schimbul intrării la spectacol "fără parale", Buzdugan, Valerian şi Atanasiu izbutesc mai degrabă să deconspire poreclele profesorilor şi să-şi descare amarul, declarând cu seninătate juvenilă:

"Moisescu: Cu corijarea ... cu matematica ...

Buzdugan: Inchiziția !

Valerian (vesel):Ne-am gândit să-i dăm drumul pe apa sâmbetei"

Scena a patra şi ultima a farsei, mult mai concentrată, însumează toată tensiunea dramatică, eliberând-o în acelaşi timp printr-un deznodământ cu valoare educativă, moralizatoare, conservând cu măsură umorul inițial. Brusc, cei trei au revelația adevăratei identități a personajului căruia i se confesează şi, nemaivăzând nici o ieşire din situație, cu o disperare infantilă manifestată zgomotos la nivel verbal, hotărăsc să-şi reia strădaniile:

"Valerian: Văleu! Văleu! De-acu ne-am dus dracului, măi fraților! Unde ați pus geometria? Unde-i cartea? Unde-i cartea? Unde-i cartea? (se apucă cu mâinile de cap)".

În ciuda subiectului facil, farsa *Domnu Popovici* probează talentul de dramaturg al lui Sadoveanu, strălucind pe alocuri prin dialogul spumos, condus cu nerv şi echilibru, şi printr-un umor de bună calitate, fixat mai ales de limbajul cu elemente din jargonul elevilor acelor vremuri. Fără densitate şi fără a avea un real dramatism, *Domnu Popovici* rămâne o primă încercare dramatică ce anunța un dramaturg în devenire.

Note

[1] Arhivele Statului, Iaşi, colecția "Documente", p. 357/63

[2] Arhivele Statului, Bucureşti, fond Ministerul Cultelor şi al Instrucției publice, dosar 2597/1912, f.f. 5-6

[3] I.M., "Interviu cu domnul M. Sadoveanu" în "Rampa", an I, nr.1 p.l.

[4] Arhivele Statului, Iaşi, colecția "Foi volante", programe de teatru, stagiunea 1911-1912

[5] Arhivele Statului, Iaşi, Colecția "Foi volante", programe de teatru, stagiunea 1911-1912 ,f. 2

[6] Arhivele Statului, Iaşi, Colecția "Foi volante", programe de teatru, stagiunea 1911-1912, f. 4

[7] Arhivele Statului, Iaşi, Colecția "Foi volante", program de sală, stagiunea 1913-1914, f. 3

[8] D. Ivănescu, *Dramaturgia prozatorului*, în *Manuscriptum*, an XI, nr.4 (41)/1980, p.49-81
[9] D. Ivănescu, *Dramaturgia prozatorului*, în *Manuscriptum*, an XI, nr.4 (41)/1980, p.52
[10] Tudor Teodorescu Branişte, *Un spectacol*, în "Adevărul", nr.15.549, 16 octombrie 1934.
[11] R. Seişanu, *O premieră*, în " Universul", nr.254, 17 septembrie 1934, p.2
[12] Petru Comarnescu, *I.Sava*, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1966, p.55-56.
[13] Mircea Handoca, "Destinul unei dramatizări: *Neamul Şoimăreştilor* de M. Sadoveanu şi M. Sorbul" în *Manuscriptum*, nr.2/1978, p.79-92 şi nr. 3/1978, p.88-111.
[14] M.Sadoveanu, "Domnu Popovici", în *Mihail Sadoveanu,* Ed. Junimea, 1986, Iaşi, p.27
[15] Idem.

MIRCEA ELIADE – TOPUSURI EXEMPLARE

Eugenia ZGREABAN
Grupul Şcolar de Chimie Industrială Piteşti

Abstract: *The present paper aims at analysing the way Mircea Eliade starts from some clear, immediate, coherent reality discovered with the means of the reporter as well as of the scientist who relates some personal experience. The more important the experience of the exemplary main topics are, the more they illustrate the analysis of the sacred: the sacred which is, for Mircea Eliade concealed in the profane. We took interest in the way the Indian experience could be exemplary also for later, when the bannished finds the inner "home" of his lost country.*
Key words*: profane, Indian experience, sacred, exemplary topoi*

Trebuie să observăm, pentru început, că nici o proză a lui Mircea Eliade nu este ruptă de imaginile unei realităţi pe care scriitorul a descoperit-o în preajmă ; în imediata sa apropiere. **Autenticitatea** e un concept care funcţionează cu succes în toată proza deceniului al patrulea al secolului trecut, dar niciunde, s-ar putea spune, ca în opera lui Mircea Eliade. Înainte de a scrie "literatură", de a pătrunde în perimetrul imaginarului, scriitorul cartografiază spaţiul din preajmă, geografia locurilor. Este interesat de imaginile oraşului, ale străzilor, ale caselor pe care le numeşte în literaura sa. Orice proză (sau aproape orice proză) a lui Mircea Eliade începe de la un "documentar" asupra lumii propuse cititorului. Ca un bun ghid, scriitorul ne conduce prin lumea sa – lume, ne sugerează el, atât de puţin cunoscută celui ce citeşte cartea. Iniţierea este legată şi de imaginile "necunoscutului" ale acelei lumi extraordinare cu care el vrea să ne facă cunoştinţă. Aşadar, scriitorul este, înainte de toate, un excepţional informator, educator, pedagog, ghid. Vrea să fie un ghid de încredere. Înainte de a fi scriitor, el este ziaristul care ne conduce în această lume – evident extraordinară. Înainte de a publica proze despre lumea în care intrăm, el este jurnalistul care ne conduce prin această lume. Jurnalistul, dar şi omul de ştiinţă – istoricul, geograful, expertul. Ne dă informaţii, iar informaţiile implică persoana întâi – jurnalul. Un jurnal care pune în valoare experienţa personală a autorului. Iar experienţa personală trebuie să fie pe măsura credinţei în valoarea scrisului şi în valoarea celui care oficiază literatura. Poate că prozele care pot ilustra **topografiile exemplare** în literatura lui Mircea Eliade sunt cele pe care le trăieşte departe de ţară. Primele dintre ele ni se par a fi cele despre India. Pentru această lucrare a noastră vom alege două texte paralele – **Secretul doctorului Honigberger şi Nopţi la Serampore**. Poate niciunde scriitorul nu ilustrează mai bine devenirea toposurilor lumii sale. Locurile în care a trăit trebuie să ilustrze o biografie teribilă. Dar şi statutul său de indianist, ca să spunem aşa, trebuie să ilustreze cunoştinţe fabuloase, nemaiîntâlnite în existenţa omului de

rând. Toposurile identificate de scriitor, de o banalitate evidentă la prima aparenţe, ascund secrete teribile. Pe care doar el, scriitorul, o-mul de ştiinţă le posedă.

Vocaţia extraordinarului l-a animat mereu pe marele scriitor care a debutat, adolescent, în **Ziarul ştiinţelor şi al călătoriilor.** Perioada indiană, cu istorii neasemuite, ţine de pasiunea exploratorie a marelui scriitor. În India îşi descoperă locul ideal pentru a-şi putea alcătui cărţile "marilor descoperir

Ce se întâmplă în **Secretul doctorului Honigberger**, ce se întâmplă în **Nopţi la Serampore?** Scriitorul vrea să dea impresia că a trăit aceste fapte. El, Mircea Eliade , autorul de jurnale, a participat la aceste fapte extraordinare pe care nu ar avea curajul să le relateze în altă formă: oamenii de azi n-ar fi dispuşi să creadă "ieşirea din timp", n-ar fi dispuşi să admită prezenţa acelui continent fabulos - Shambala . Ori, nuvelele vor să evoce – să divulge – pentru oamenii simpli ai acestui timp secretele unei lumi pe care, iată, el a cunoscut-o! El şi prietenii săi, el şi savanţii alături de care a fost în India, experţii acestui continent magic pot să depună mărturie!

Secretul doctorului Honigberger ne îndeamnă să credem o mărturie: el, Mircea Eliade, cel întors din India, expertul unor zone în care puţin au acces, este invitat să studieze jurnalul doctorului Zerlendi, care a dispărut. Expertul Mircea Eliade pătrunde în biblioteca doctorului, un ins care (după părerea lui Mircea Eliade) nu face altceva decât să repete isprava doctorului Honigberger. Recent a apărut volumul **Treizeci şi cinci de ani în Orient** a lui Johann Martin Honigberger (1) care ne arată cât de "autentic" era personajul pentru care a optat Mircea Eliade şi câtă apropiere de "experienţa indiană" ne propune scriitorul. Invitaţia la imaginar (ca în istoriile vechilor călători în Asia – de pildă a lui Marco Polo) are ca start biografia unui personaj real. Jurnalul doctorului Zerlendi ar fi putut fi al lui Honigberger dar şi al lui Mircea Eliade, ficţionarul.

Jurnalul conţine experienţe yoghinice extraordinare , accesibile unui număr foarte redus de oameni: experienţe care dematerializează, care dau invizibilitate "desăvârşiţilor". Doctorul Zerlendi a plecat în Shambala, ţinutul misterios al celor care conduc lumea, insula magică, paradisiacă, a fericiţilor.

> "Cunosc acum drumul Shambalei. Ştiu cum se ajunge acolo. Mai pot spune încă ceva: au ajuns acolo de foarte curând trei oameni din continentul nostru. Fiecare a plecat singur şi a ajuns în Shambala prin mijloace proprii. Olandezul a călătorit chiar fără să-şi ascundă numele până în Colombo. Ştiu toate lucrurile acestea din lungile mele transe, când văd Shambala în toată măreţia ei, văd minunea aceea verde între munţii acoperiţi de zăpadă, casele acelea ciudate, oamenii aceia fără vârstă, care-şi vorbesc atât de puţin, deşi îşi înţeleg atât de bine gândurile dacă n-ar fi ei, care să se roage şi să se gândească pentru toţi ceilalţi, continentul întreg ar fi zguduit de atâtea forţe demoniace, pe care lumea modernă le-a dezlănţuit de la Renaştere încoace.(……) Dacă ar şti oamenii că numai datorită forţelor spirituale emanând din Shambala se amână mereu acea tragică schimbare de axă a globului, pe care geologia o cunoaşte foarte bine, şi care va prăvăli lumea noastră în ape, scoţând cine ştie ce continent nou…." scrie doctorul Zerlendi pe ultimele pagini ale jurnalului său.

Motivul **Călătoriei extraordinare** este prezent aproape în fiecare proză importantă a lui Mircea Eliade. Fiecare dintre personajele sale, principale sau secundare, parcurge un

traseu care poate fi al inițierii, al ispășirii. Fiecare dintre experții, magii, înțelepții lui Eliade sunt posesorii unor cunoștințe secrete , obținute după o Călătorie. Fundamentală pentru Mircea Eliade, experiența indiană este prima care unește ideea de topografie profundă cu ideea de Călătorie spre universul originar(2)

In **Nopți la Serampore** personajele care îi sunt alături se numesc Bogdanof, fost consul al împărăției țariste la Kabul și Teheran, cel de la care Naratorul (Mircea Eliade!) ia lecții de persană și van Manen, secretarul Societății asiatice din Bengal. Sunt la Calcutta de mulți ani și au adunat experiență. Bogdanof a rămas la Calcutta după căderea Imperiului a cărui consul a fost, van Manen are o vechime mai mare ("Era un olandez trecut de mijlocia vieții , venit în India în prima lui tinerețe, și, ca mulți alții rămas pentru totdeauna în mrejele ei. Se îndeletnicise vreo douăzeci și cinci de ani cu studiul limbii tibetane, pe care o învățase ca nimeni altul, dar pentru că era leneș și îi plăcea să trăiască bine, publicase foarte puțin. Se mulțumea să cerceteze pentru propria lui bucurie de a cerceta și de a învăța"). Să înțelegem că suntem în jur de 1930 și că autorul ne dă întâlnire cu apropiați ai săi. Apropiații săi care sunt personaje reale.

Personajele care vor să rămână în India,cei dedicați studiilor apar în toate cărțile lui Mircea Eliade. Din ginta lor, Mircea Eliade îi va evoca mereu: sunt oamenii științei, ai scrisului, a "aventurii extraordinare" Mircea Eliade este întotdeuna solidar cu savanții, cu cercetătorii, cu cei care se sacrifică în numele științei. În **Isabel și apele diavolului** apare Stella Kramrisch, în în **Maitreyi** Surendranath Dasgupta, Tagore etc. Mircea Eliade va scrie cu devoțiune despre savanți – va elogia orientaliștii, oameni care se sacrifică în numele acestei științe. Câtă tinerețe sacrificată pentru Hitopadesa! va exclama într-unul dintre cele mai frumoase jurnale ale sale, **Șantier.** Jurnalele sale vor stărui asupra efortului, asupra travaliului, asupra chinului de a învăța. Dacă nu ai o memorie de mandarin, nu trebuie să te apuci de orientalistică, îi va spune profesorul învățăcelului în **Tinerețe fără tinerețe.** Elevul n-are "o memorie de mandarin" și naufragiază în provincie.

Așadar, Naratorul, Bogdanof, van Manen fac parte dintr-o lume extraordinară, înzestrată cu calități de excepție. Sunt savanți ignorați, sunt intelectuali ai marii performanțe. Experiența lor neobișnuită e cu atât mai importantă cu cât e trăită de buni cunoscători ai locurilor: ei nu au cum să fie trișați. Nu pot să se înșele. Dar fiind veniți "din alte locuri, nu pot să cuprindă totul. Swami Shiwananda, și el personaj real, și el întâlnit de Mircea Eliade în India (despre el Eliade va scrie în repetate rânduri, cu mare admirație) îi va descifra Naratorului misterul teribilei aventuri. Și va fi gata să-i repete, prin forța lui interioară, nemaipomenita întâlnire.

Locul este important pentru Eliade, fiindcă îndeamnă la aventură. E neobișnuit, "magic". Există o "Calcutta magică " în scrierile cu subiect indian ale lui Eliade:

> "Pentru mine, robit de magia nopților Calcuttei, nesățios să le trăiesc cât mai divers, căci îmi plăcea să alternez nopțile zgomotoase ale cartierelor indigene cu nopțile de toală singurătate în imensul parc al Maidanului sau la Lacuri: unde uitam că mă aflu la marginea unui oraș cu mult mai mult de un milion de locuitori – pentru mine, spun, tovărășia cu Bogdanof și van Manen a fost o încântare"

Van Manen, cel mai în vârstă, îi invită la Serampore. Serampore se află la 15 kilometri de oraș. Budge, un prieten al lui Van Manen are acolo un bungalov. Ca să ajungă acolo, trece printre ruine.

"Nicăieri ruinele nu sunt mai melcancolice decât în India., deşi ele nicăieri nu sunt mai puțin lugubre, căci le înfioară o viață nouă, mai dulce şi mai muzicală, a ierburilor, a lianelor, a şerpilor şi licuricilor. Îmi plăcea să rătăcesc prin Chadernagore, pentru că întâlneam acolo o **istorie pentru totdeuna moartă în restul Indiei**.(s.n.)……Regăseam aici peisajul vetust al pionierului glorios, reînviam viața lui aventuroasă, îmi închipuiam traiul lor de legendă……"

Întreg deceniul Mircea Eliade va fi preocupat de camuflarea sacrului în profan. De felul în care ruinile, urmele civilizațiilor vechi conservă spiritele, şansa celor vii de a coborî în trecutul îndepărtat. **Domnişoara Christina** este nuvela în care lângă pictor apare arheologul: locul trebuie pus în valoare fiindcă poartă rămăşițele unei vechi civilizații . Spune arheologul:

"….am reluat vara aceasta săpăturile de la Bălănoaia. E un nume care nu vă aminteşte prea multe lucruri, dar stațiunea protoistorică de la Bălănoaia are oarecare însemnătate pentru noi românii. S-a găsit acolo un lebes celebru, un mare bazin ionian….."

Marele savant Suren Bose la marginea pădurii ar putea efectua practici tantrice. Sau s-ar putea să fie în căutarea unui loc pentru efectuarea practicilor tantrice.
"Şi pentru că nimeni nu luă în serios vorbele mele, stăruii. Ştiam, din cele citite, că unele meditații şi rituale tantrice au nevoie de un peisaj cutremurător: cimitirul sau locurile unde se ard morții. Ştiam că, uneori, cel care e inițiat în ritualurile secrete trebuie să-şi dovedească stăpânirea de sine rămânând o noapte întreagă concentrat lângă un cadavru…"

Pădurea este unul dintre locurile preferate ale lui Mircea Eliade. Felul în care pădurea poate fi şi labirint, şi sumă a copacilor care leagă pământul de cer, şi spațiu în care străvechimile să se pună în valoare cu o forță nouă, şi loc care să ascundă şi să protejeze o anumită istorie favorizează conservarea enigmei. Misterul este protejat de vegetațiile care ascund, camuflează, ocultează. Vom descoperi păduri în principalele cărți ale lui Mircea Eliade. În **Noaptea de Sânziene** tot ceea ce se întâmplă important în istoria cuplului are loc în pădure: în pădurea Băneasa şi în pădurea parizianã. Şi una şi cealaltă sunt la marginea marilor oraşe. Ca şi pădurea din nuvela **Nopți la Serampore:**

"Ne-am mai uitat odată înapoi, şi l-am văzut cum intra în pădure.Peste câteva sute de metri, lăsam şi noi şoseaua principală, apucând drumul spre stânga, spre bungalovul lui Budge. "

Locurile capătă o conotație specială noaptea:

"În seara aceea am vorbit mult despre întâmplare , numai noi trei, căci Budge rămăsese la Calcutta. Ca de obicei…..noi am pornit să ne plimbăm în jurul eleşteului. Era penultima noapte înainte luna plină. Călcam toți în neştire, amețiți de fumegarea aceea nevăzută de miresme care ne învăluia tot mai puternic, cu cât ne înfundam în pădurea de cocotieri. (……..) Tăcerea ajunse acum înspăimântătoare, şi parcă firea întreagă încremenise sub vraja lunii, şi clătinarea unei ramure ne cutremura, atât de bine şi firească ni se părea tresărirea şi mişcarea aceasta în această fără de pomină oprire în loc.

- Cum să nu-ți pierzi mințile într-o asemenea noapte, şopti târziu Bogdanif. Frumusețea asta e prea cumplită ca să nu fie vinovată. Omul n-are dreptul să cunoască asemenea minune decât în paradis. Pe pământ, orice frumusețe de acest fel e o ispită diavolească."

Într-un fel, Mircea Eliade şi-l recunoaşte pe Eminescu ca precursor. Eminescu a fost primul român cu preocupări complexe pentru India, budism, gramatica sanscrită, filozofie indică. Poeme ale sale îşi au rădăcini în Vede, Upanişade. Celebra poezie **Scrisoarea I** începe cu o cosmologie inspirată de vechi texte indice. Este demn de subliniat faptul că nici un scriitor român nu îşi asumă modelul eminescian cu intensitatea, cu frecvența cu care şi-l asumă Mircea Eliade. In celebrul său studiu **Insula lui Euthanasius,** tipărit întâi în Revista Fundațiilor Regale, nr. 7 din iulie 1939) , reluat în volumul **Insula lui Euthanasius,** Fundația regală, 1943) "deconspiră" o topografie care îl va fascina şi pe el.

Pornind de la observația că "Scrisoarea bătrînului sihastru, cu care începe capitolul III din **Cezara,** cuprinde, fără îndoială, cea ma desăvârşită viziune paradiziacă din literatura românească", Mircea Eliade va recapitula imaginea locului:

> "De altfel , chiar din descrierea lui Eminescu , insula lui Euthanasius ne apare miraculoasă. Nu prea depărtată de mal, ea pare totuşi pustie. Anevoie de crezut că alți cercetători nu vor fi descoperit, înainte de Euthanasius, peştera şi mica deschizătură ce conducea înăuntru insulei. Cezara reuşeşte să pătrundă acolo cu destulă uşurință. Este deci un tărâm accesibil anumitor oameni: celor care tind cu întreaga lor ființă către realitatea şi beatitudinea "începutului", a stării primordiale. Insulă paradiziacă, participând la o geografie mitică, ea poate fi , în acelaşi timp, o insulă a morții, asemenea acelor "insule ale fericiților" din antichitate, pe care locuiau anumiți eroi……"

Insula fericiților va fi unul dintre leit-motivele operei lui Mircea Eliade, strâns legat de **Tinerețe fără bătrânețe şi viață fără de sfârşit,** mitul central al scrisului eliadesc. Chiar coborârea în timp, cu o sută cinzeci de ani în urmă, într-un univers insular, evocă, deopotrivă, un paradis (locul e miraculos) şi o insulă a morții. Casa lui Nilamvara Dasa, personajele pe care le întâlnesc în aventura lor, par nişte **morți vii**:

> "….îl privii cu atenție pe Van Manen. Începuse şi el să fie tulburat de rostirea arhaică a lui Nilamvara, şi poate de privirile lui rătăcite. Acum, că îl puteam vedea mai bine, Nilamvara ni se părea într-adevăr straniu. Greutatea cu care se mişca, tresăririle acelea neînțelese care îi scuturau trupul la răstimpuri, ca prins de friguri, sticlirea nefirească din ochi, pumnii aceia pe care îi păstra necontenit încleştați – toate acestea începeau să ne atragă atenția. Felul lui de a ne privi era cu desăvârşire ciudat. Aveam uneori senzația că e împinms de o forță nevăzută, fără ajutorul căreia ar înțepeni, zâmbind foarte strâns, în fața noastră."

Evident, cei "întorşi în timp" trăiesc doar "neînlegerea", ieşirea în afara logicii obişnuite:

"Şi apoi nu înţelegeam ce se întâmplă în casa aceasta, destul de luminată,şi totuşi, pentru urechile noastre, pustie. Un asemnea eveniment – apariţias a trei străini în plină noapte – nu rămâne niciodată netrecut în seamă într-o casă indiană……"

Mortul viu ar putea fi , totuşi, o amintire eminesciană.

Am putea să adăugăm, între "confruntările cu clasicii" şi rătăcirile eroului din **La hanul lui Mânjoală.** Şi aici Naratorul va rătăci o noapte întreagă în jurul hanului, bănuind că a parcurs distanţe imense.

Opera sa, scrisă de-a lungul a şase decenii, cuprinde nuvele, romane, piese de teatru, literatură memorialistică, lucrări de indianistică, mitologie, folclor, etnografie, sociologie, antropologie, studiu de istorie a religiilor, autorul aducând contribuţii esenţiale în fiecare din aceste domenii. Ceea ce este impresionant într-o creaţie atât de diversă, în care literatura se conjugă cu ştiinţa, este unitatea ei, pe care Eliade o definea ca pe o „Coincidentia oppositorum. Marele tot. Yin şi Yang".

Note

1. Johann Martin Honigberger**,** *Treizeci şi cinci de ani în Orient* Cuvânt înainte de Arion Roşu. Ediţie, studiu introductiv, note, addenda şi postfaţă de Eugen Ciurtin. Traducere de Eugen Ciurtin, Cuprian Lupu şi Ana Lupaşcu. Ed. Polirom, 2004

2. India esenţială în Mircea Eliade**,** *Încercarea labirintului***,** Traducere şi note de Doina Cornea, Ed. Dacia, 1990 pp. 35-60

Bibliografie

DME I-V – „Dosarul" Mircea Eliade, vol. I (1926-1938), *Cu cărţile pe masă,* vol. II (1928-1944), *Elogii şi acuze,* vol. III (1928-1944), vol. IV (1929-1936), *Jos farsa!,* vol VI (1944-1967), partea I *Niet!,* cuvânt înainte şi culegere de texte de Mircea Handoca, Editura Curtea Veche, Bucureşti, 1998, 1999, 2000, 2001, 2002

Eliade, *Jurnal* – Mircea Eliade, *Jurnal,* Humanitas, Bucureşti, 1993, vol. I-II

Eliade, *Memorii* – Mircea Eliade, *Memorii,* Humanitas, Bucureşti, 1991, vol. I-II (reed. 1998)

PF I-V- Mircea Eliade, *Proză fantastică,* ediţie de Eugen Simion, vol. I-V, Editura Fundaţiei culturare române, Bucureşti, 1992

SDH – Mircea Eliade, *Secretul doctorului Honigberger,* Socec & co., Bucureşti, 1940

MEMORIALUL DE CĂLĂTORIE ÎN PERIOADA PAŞOPTISTĂ – PRACTICĂ CULTURALĂ, LITERARĂ ŞI SURSĂ DE MĂRCI IDENTITARE

Simona ANTOFI
Universitatea „Dunărea de Jos", Galaţi

***Résumé**: La formule littéraire du mémorial de voyage offre, du point de vue de la démarche comparatiste, beaucoup de possibilités d'analyse, autant de la perspective de l'imagologie – ce qui veut dire exploiter l'image de l'Autre dans la conscience des écrivains représentatifs d'une époque, et la dimension de spéculum du profile de l'Autre par rapport à l'individu récepteur – que de la perspective strictement littéraire. En tant qu'expérience existentielle et modalité d'interpréter le monde et l'histoire, le voyage littéraire connaît un développement progressif surtout pendant l'époque de la révolution de 1848. Ayant une poétique spécifique, une rhétorique spéciale et des modèles particuliers, le voyage littéraire donne, en même temps, une image textuelle de son auteur.*
***Mots-clés** : mémorial de voyage, imagologie, voyage*

Înţeleasă drept una dintre cele mai fertile şi mai complexe experienţe umane, pe linia raportului imagologic cu Celălalt, călătoria ca practică culturală se oferă deschis unei abordări istorice, antropologice, estetice, funcţionând atât ca şansă de a experimenta direct, nemediat, necunoscutul, cât şi de a corela rezultatele, câştigul spiritual astfel obţinut, cu un tip de scriitură specifică. Articulându-se în virtutea unei "paradigme conceptuale", "cuprinzând ideea sinelui şi a celuilalt, identitatea şi alteritatea, îndepărtarea şi proximitatea, centrul şi periferia, firescul şi anormalul"[1], călătoria pune în relaţie, axiologic, pe baza procesului constant de schimb, de acomodare la nou şi de interpretare a lumii, Occidentul şi Orientul, "noul şi vechiul, civilizaţia şi barbaria"[2]. Călătorind, experimentatorul intelectual deţine poziţia privilegiată a celui care, indiferent de motivul sau de scopurile voiajului său, depăşeşte barierele spaţio-temporale, acceptă caracterul relativ al propriului sistem de valori, admite (re)definirea, prin multiplă relaţionare şicomparare, a propriei culturi, precum şi statutul de străin. Altfel spus, "a te juca subtil cu timpul şi cu spaţiul" "înseamnă să accepţi distanţarea de grulul de apartenenţă, să te feschizi spre nou, în sfârşit, să-ţi confrunţi moravurile şi opiniile cu ale «străinilor»"[3]. Iar dacă se poate admite că noţiunea complexă de exotism este relativă şi reciprocă, atunci scriitura voiajului lui Alecsandri în Africa, de care urmează să ne ocupăm mai pe larg, în studiul de faţă, exemplificând astfel atât dimensiunile multiple ale unei experienţe de călătorie româneşti, precum precum şi îmbogăţirea culturală a unei ţări şi a unei literaturi, dovedeşte corectitudinea afirmaţiei lui Victor Segalen, din **Essai sur l'exotisme**: exotismul nu este „acea stare caleidoscopică a turistului şi a spectatorului mediocru, ci reacţia de şoc, vie şi curioasă, a unei individualităţi puternice împotiva unei obiectivităţi pe a cărei distanţă o percepe şi o degustă"[4].

Între „aici" şi „acolo", în termenii lui Liviu Papadima, ca deictice spaţiale esenţiale în analiza practicii literare şi culturale a călătoriei, călătoria romantică se distanţează, prin puternica impregnare subiectivă a discursului, prin libertăţile formale mari ale scriiturii, prin fragmentarea universului în fărâme ce se oferă percpţiei sau, la fel de bine, în fărâme ale

individualității proprii a observatorului care-şi reconstituie itinerariul concret şi spiritual activând dimensiunea speculară a imaginii Celuilalt, de celelalte forme literare şi culturale ale călătoriei, în special de călătoria iluministă. Pătrunzând în spațiul şi în timpul Celuilalt, cu propria sa spațio-temporalitate, scriitorul-călător se auto-investeşte cu atributele unei chei de interpretare a lumii şi a sinelui. "Lectura" necunoscutului se face prin reorganizarea spațiului şi a timpului Celuilalt în virtutea unei serii de opoziții care girează, în fond, discursul literar asociat călătoriei: nord *versus* sud, oraş *versus* sat, îndepărtat *versus* familiar, sălbăticie*versus* civilizație, barbarie *versus* cultură [5]. Înțelese ca prime repere ale raportului – şi ale opoziției – Eu *versus* Celălalt, adeseori aceste cupluri opoziționale regizează un „desen din covor", un profil subiectiv prin excelență, acela al călătorului-scriitor cafe crede că-şi exprimă forța de captare a necunoscutului în cunoscut şi în familiar „Desenul" spațio – temporal trădează, astfel, izomorfic, „desenul" lăuntric al călătorului, al modelelor sale mentale, al culturii şi al stereotipurilor culturale cărora le poate fi prizonier, al prejudecăților şi al sistemului de valori pe care acesta le posedă. Putința şi deprinderea generalizării nu le lipseşte, totuşi, romanticilor, însă nici acestea nu exclud şi nu ascund formele de manifestare ale subiectivității.

În **Souvenirs, impressions, pensées et paysages pendant un voyage en Orient. Notes d'un Voyageur,** Alphonse de Lamartine notează: „Studiile pe care le-am realizat asupra religiilor, istoriei şi moravurilor, tradițiilor şi faptelor umanității nu sunt pierdute pentru mine. Aceste studii, care lărgesc orizontul atât de strâns al gândirii, care aduc în fața rațiunii marile probleme religioase şi istorice, care forțează omul să privească în urmă, să-şi scruteze convingerile şi să formuleze altele noi; această mare şi intimă educație a gândirii prin gândire, prin locuri, prin fapte, prin comparații ale vremurilor cu alte vremuri, ale credințelor cu alte credințe, nimic din toate acestea nu se pierde pentru călător (…)"[6]. Faptul este de natură să semnaleze deschiderea imaginii literare şi culturale spre studiul întreprins cu instrumentarul antropologiei culturale, dar şi al poeticii. În ceea ce ne priveşte, vom încerca să armonizăm ambele modalități de abordare a călătoriei literare , cu o uşoară favorizare a celei de a doua.

Curiozitatea de acest tip, precum şi deprinderea discret antropologică însoțesc jurnalul de călătorie şi în literature română iar, pentru epoca paşpotistă, faptul se întâmplă în cuprinderea unei specii eteroclite, balansând între jurnal, ca "gen biographic" - cu o formulă a lui Eugen Simion – şi relatarea propiu-zisă de călătorie.Călătorul roman scriitor îşi raportează textul, cu osârdie, la realitate dar, pe măsura convenției ficționale a vremii, care cere autenticitate şi sinceritate (fie şi mimate) pentru validarea estetică, se adduce şi pe sine în text, în tripla ipostază de " producător al poveştii (...), organizatorul ei şi regizorul propriei persoane"; ca „narator, actor, experimentator şi obiect de experiment, memorialistul faptelor şi gesturilor sale, eroul propriei istorii, într-un teatru străin, pe o scenă îndepărtată, însă actualizată prin povestire"[7]. Ficționalizându-se pe coordonatele lui „aici" şi „acum", scriitorul călător se raportează în permanență la celelalte personaje ale memorialului său, actori, şi acestea, pe o scenă pe care se joacă o comedie a identității şi a alterității, a sistemului de valori al Celuilalt, de cele mai multe ori puse în criză, sau măcar ironizate, a expresiilor şi a formelor culturale diverse, de la practicile artistice la vestimentație, de la religie la muzică, la bucătărie şi la locuințe etc. În termenii lui Liviu Papadima, „cumpănirea între «aici » şi «acolo » pune în evidență mărcile intersubiectivității": „"aici" semnalează

„ceea ce este dat ca nemijlocit accesibil", iar „acolo" numeşte „ o lume a mirării, a insolitului, a construcției imaginative"[8].

Dacă Thibaudet clasifica, în funcție de stilui călătoriei literare, tipurile de călători în două categorii, cei care *văd* şi cei care *simt,* cei care înregistrează cu minuție realitatea exterioară şi cei care se auto-descriu oriunde s-ar afla, fără îndoială că, în secolul al XIX-lea, memorialul de călătorie înregistrează, în literature română, cu precădere prima variantă. Psihologia călătoriei, amintită de Thibaudet, situarea călătorului roman în raport cu ceea ce vede şi cu sine, ca reprezentant al unei etnii şi al unei culturi, este, mai degrabă, una de descendență iluministă, căci el vrea *să vadă* şi apoi *să-i lumineze* pe cei de acasă [9]. De altfel, evaluând critic psihologia voiajorului român din secolul al XIX-lea, Florin Faifer o spune, şi el, limpede: „Temperament deschis şi comunicativ, ocolit de mizantropii şi angoase, românul călător nu are răgaz, cum nici predispoziții, pentru ipohondrii şi autoanaliză. Decât, în împrejurări speciale, cum ar fi exilul. Cât priveşte explorarea interiorității, aceasta cere un rafinament al privirii de sine care vine cu timpul. Până la sondajul autoscopic, personajul la care ne referim, copleşit, printre atâtea imagini, de ineditul macroscopic şi de ineditul de orice soi, îşi întinde antenele în afară, unde sunt atâtea de văzut şi de tâlcuit. Funcția critică (critică socială, de moravuri etc.) a Călătoriei se întemeiază pe o dotare realistă a spiritului"[10].

Ca tip de scriitură, memorialul de călătorie este hibrid, amestecând, adeseori fără o regulă precisă, jurnalul de călătorie propriu-zis, semnalat textual prin marcarea (aproape) zilnică a datei şi prin tipul de notație, cronica, descrierile şi acumulările de informații geografice, etnografice, sociologice, culturale, cu amintirile, cu reflecțiile morale, cu comentariile şi chiar cu unle accente lirice ale călătorului: „Balansând pe intervalul dintre textul pragmatic, referențial şi ficțiune"[11], memorialul de călătorie are, totuşi, o poetică a sa proprie [12], care se slujeşte de instrumentarul ficțiunii – analepse, prolepse, elipse, micro – scenarii nuvelistice, anecdote, *povestiri cu sertare* sau discrete (intenționate sau nu, este greu de spus) *mises-en-abîme*. Acestea toate se organizează, în memorial, pe coordonatele unui raport stabil parte – întreg, în virtutea unei unități care este, în acelaşi timp, a călătoriei şi a scriiturii. De aceea, de multe ori memorialul de călătorie îşi poate asociao vocație etică, spiritul combativ al paşoptiştilor revoluționari sau măcar ideile lor siciale şi politice, poate avea, programatic sau nu, şi o funcție de echilibrare a relației *centru* (Parisul, de exemplu, sau întreg Occidentul civilizat) – *periferie* a Europei. În acest sens, se cuvine amintit faptul că scriitorii români ai epocii se considerau *înlăuntrul* şi egalii Europei civilizate şi, din acest punct de vedere, scriitura de călătorie se transformă în mărturia de sine a unui scriitor angajat care, cu toată superficialitatea lui Alecsandri, de pildă, traduce, prin dezinvoltura cu care se mişca în lumea occidentală, starea de spirit a întregii generații şi chiar a epocii.

Din punct de vedere naratologic, scriitura de călătorie pune în scenă un narator problematic, a cărui funcție principală, accea de a nara, trebuie să se bizuie pe o cultură serioasă şi pe o maximă disponobilitate în fața noutăților, narator care se referă destul de rar la sine, în mod direct, de cele mai multe ori oblic, prin comentarii, indici ai subiectivității sale, galeria de personaje, judecățile emise şi, în ansamblu, valoriuarea spațiului pe care îl descrie. Pe de altă parte, în calitate de „ personaj care se confundă cu scriptorul" [13], naratorul apropie memorialul de călătorie de jurnalul intim.

În ceea ce-l priveşte pe autor, acestuia i se permit o serie de abateri de la regulile care girează scriitura intimă, jurnalul intim, şi-şi poate gândi şi organiua memorialul, din capul locului, în cederea publicării. Poate, de aceea, să opteze, pentru un scenariu al relatării cu mai multe componente pe care le poate armoniza după plac, pentru fapte şi oameni consideraţi interesanţi, pentru o spaţio – temporalitate anume sau pentru mai multe, neuitând să păstreze coerenţa de ansamblu a scriiturii şi fiind mereu consecvent în privinţa manierei de redactare. Aceasta chiar dacă "redactează când poate, nepresat de timp, după note luate în timpul călătoriei", "de regulă redactează cât mai târziu, neţinând să sincronizeze *istoria* cu *naraţiunea*"[14].

Între mirajul reprezentat de Occident şi resimţit de scriitori ai perioadei paşoptiste precum Asachi, Codru Drăguşanu, Cipariu, Bariţiu, Filimon, Kogălniceanu, Bălcescu, şi încercările de recuperare şi de reabilitare estetică a Orientului, Prin scrierile lui Heliade Rădulescu, Ghica sau Bolintineanu [15], Alecsandri dovedeşte, în **Călătorie în Africa,** dezinvoltura proprie paşoptiştilor în contactele cu Occidentul şi o atitudine pe deplin europocentristă în raport cu spaţiul nord – african. Subordonată antinomiei civilizaţie *versus* barbarie, aceasta din urmă devine, în memorialul lui Alecsandri, un „acolo" prezentat ca o „versiune dergradată până la grotesc şi caricatural" a europeanului „aici"[16]. În ipostaza călătorului cultivat, amator de senzaţional, după gustul romantic, dar nu în exces, cu ceva spirit de aventură şi preferând experimentării necunoscutului confortul, Alecsandri se dovedeşte, totuşi, un bun şi corect observator, pentru care superstiţia (şi modelul literar) Orientului romantic produce, la nivelul textului, un nivel superficial şi un registru stilistic ce traduc – şi produc –imaginea unui călător tipic, pentru epocă, trebuie contrabalansată de un nivel de profunzime, în care observaţia de substanţă se combină cu registrul realist şi cu imaginea unui călător atent, implicat intelectual şi moral. O altă faţetă a perspectivei antropocentrice se dezvăluie astfel, graţie parodiei care pune ostentativ în raport pe călătorul superficial, amator de senzaţional şi de pitoresc, şi conştient cu orgoliu de superioritatea sa şi a rasei sale – englezul Angel, cu memorialistul care recuză adeseori, în pofida notaţiilor amuzante, a umorului şi a anecdoticii, această postură. De altfel, tehnica contrapunctică ce organizează ansamblul memorialului corelează nu numai operaţiunea de discreditare a călătorului superficial şi a prejudecăţilor sale, cu ipostaza observatorului atent şi ataşat celor văzute, cât şi referentul concret, real celui livresc, şi literatura metaliteraturii. Într-adevăr, „unul dintre voiajorii noştri de cea mai pură coloratură romantică", unul dintre cei care „suferă prea puţin de inhibiţiile scopurilor, planurilor, proiectelor, misiunilor" [17], Alecsandri se dovedeşte, totuşi, în ipostată de memorialist, apt să construiască un narator şi un text care să oblige cititorul la a înregistra numeroasele aspecte şi componente ale scriiturii sale.

În contextul **Călătoriei în Africa** "călătoria, ca expediţie prin cuvinte şi culturi străine, merită studiată pentru autorităţile livreşti şi culturale garantate de călător, pentru rescrierile spaţiului şi ale culturii Celuilalt, (…)" [18]. Observarea Celuilalt – european occidental, precum englezul Angel, sau evreu trăitor în Nordul Africii, arab sau spaniol certat cu justiţia, se corelează cu fiziologia, specie bine reprezentată în literatura secolului al XIX-lea pentru dubla ei orientare. Pe de o parte, fiziologia „operează consensual", iar pe de alta, „tăietura în cunoscut particularizează, deformează, insolitează" şi face posibile „îngroşarea caricaturală", anecdotica şi interferenţa „distanţării ironice" cu seriozitatea

descrierii şi a aprecierilorde substanţă [18]. Dincolo de ironizarea proverbialei rigidităţi a englezilor, a obişnuinţei dialogului sărac în nuanţe şi extrem de politicos, precum şi a unei mostre (involuntare?) de umor englezesc, imaginea evreului şi a evreicei, în contrast, dau naştere unui dialog al stereotipurilor în perceperea Celuilalt şi a tipurilor de scriitură [19]. Iată două fragmente reprezentative: „Atunci văzui chiar lângă mine, ieşind din mare, capul cu care mă ciocnisem şi care era dreapta proprietate a unui tânăr englez.

Ne uitarăm unul la altul cu multă mirare şi puţină mânie şi, închinându-ne apoi ca într-un salon, legarăm o convorbire foarte interesantă între noi:

--Frumos carambol amfăcut împeună ! Oceanul a slujit de biliard şi capetele noastre de bile.

--O ! *ies* !

--Te-am lovit tare ?

--O ! *ies.*

--Îmi pare foarte rău. Te-ai cufundat adânc ?

--O ! *ies,* p\n[ ]n fund.

--Ca şi mine; şi ai înghiţit ceva apă sărată ?

--O ! *ies,* ca vreo două litre.

--Şi eu nu mai puţin. Eşti englez, domnule ?

--O ! *ies*; dar d-ta ?

--Român !

--De la Roma ?

--Ba de la Moldova.

--*Hau* !" [20]. Şi iată, doldora de stereotipuri, imaginea evreului: „Evreul din Tanger, precum şi acel din toate oralele Africei, este fiinţa cea mai îngrijită din lume; pentru el chiar umbra unei paseri trecătoare este un motiv de spaimă ! El nu grăieşte, ci şopteşte, nu râde, ci zâmbeşte, nu calcă ci lunecă pe pământ, căci nu are curagiul fiinţei sale; vecinic prigonit, vecinic umilit, el îşi răzbună însă prinviclenie, speculând lenea apărătorilor săi şi parvenind încet, încet a monopoliza tot comerţul oraşelor". În ceea ce-i priveşte pe arabi, procedeul contrapunctic orchestrează şi de această dată desfăşurarea memorialului, întrucât admiraţia pentru jocul bărbătesc ce imită o luptă, sau pentru oameni ca şeicul Hagi-Ab-el-Rahman-Lahlo, posesorul minunatului armăsar El Rbâa, păstrător al ritualurilor stricte de primire a străinilor şi poet, este contrabalansată de un şir de „varietăţi de imagerie animalieră", „ agresivă şi primitivă" [21]. Iată, spre exemplificare, trei fragmente : „Nimic mai curios, mai interesant, mai bărbătesc decât acest joc războinic. Nimic mai pitoresc decât alergarea cailor înspumaţi. Fâlfâirea burnuselor în văzduh, lucirea armelor în focul soarelui. Nimic mai sălbatic, mai înfiorător decât răcnetele luptătorilor, scrâşnirea dinţilor şi încruntarea ochilor în acel amestec de oameni îndrăzneţi şi de falnici armăsari !"; şi din nou, europocentrismul – „Abia am reuşit a ne cruci picioarele, aşezându-ne pe covor, şi îndată cortul se umple de arabii cei mai însămnaţi din acest gum. Ei ne privesc pe noi cu demnitate, noi pe dânşii cu admirare; căci unii au figuri foarte expresive şi ochi de vulturi"; şi iată, în fine, imaginea lui Hagi-Ahmet-el-Hedat : „Smolit, sbârcit şi gârbovit, el se bucură de o asemănare perfectă cu lăieşii din Moldova ; iar când grăieşteîn limba lui, el imitează la perfecţie lătratul unui şacal".

Elementele de metatext se corelează, în cazul de față, „eforturilor prozatorului de a-şi autentifica ficțiunea" [22], pe gustul publicului de atunci şi de acum. Ca urmare, cele două rudimente de nuvelă sentimentală şi melodramatică se raportează parodic una la cealaltă : **Muntele de foc** primeşte replica umoristică şi parodică a fragmentului intitulat **Cel întâi pas în lume**.Naratorii diverşi se regăsesc, puşi în criză, laolaltă cu modelul narativ *conte à tiroirs*, într-o secvență în care memorialistul, Angel şi viceconsulul Reade încearcă să povestească, simultan, câte o istorie. Nici una dintre ele nu se încheagă textual, datorită alternanței replicilor şi vinului băut în exces. Instanța nou – creată, a „autonaratorului", reuneşte funcțiile naratoriale cu dimensiunea autobiografică şi cu deschiderile multiple ale memorialului către raportul dinamic cu celălalt.

Note

1. Papadima, L, *Literatură şi comunicare. Relația autor-cititor în proza paşoptistă şi postpaşoptistă,* Polirom, 1999, p.119-120
2. Ibidem
3. Ferréol, G., Jucquois, G. (coord.), *Dicționarul alterității şi al relațiilor interculturale,* Polirom, 2005, p.99-100
4. Apud *Dicționarul alterității şi al relațiilor interculturale,* Polirom, 2005, p.100
5. Pageauix, D.-H., *Literatura generală şi comparată,* Polirom, 2000, p.91
6. Apud *Dicționarul alterității şi al relațiilor interculturale,* Polirom, 2005, p.100
7. Pageauix, D.-H., *Literatura generală şi comparată,* Polirom, 2000, p.50
8. Papadima, L., op.cit., p.121
9. Simion, E., *Ficțiunea jurnalului intim,*vol.III, Univers Enciclopedic, Bucureşti, 2000,p.45-47
10. Faifer, F., *Semnele lui Hermes,* Minerva, Bucureşti, 1993, p.9
11. Papadima, L., op.cit., p.120
12. Pageauix, D.-H., op.cit., p.51
13. Simion, E., op.cit., p.42
14. Ibidem
15. Zaciu, M.., *Ordinea şi aventura,* Dacia, Cluj-Napoca, 1973, p.130
16. Papadima, L., op.cit., p.129
17. Ibidem
18. Idem p.123
19. Pageauix, D.-H., op.cit, p.85-88
20. Toate citatele au fost selectate din Vasile Alecsandri, *Proză*, Cartea Românească, 1983
21. Papadima, L., op.cit., p.129
22. Mănucă, D., *Lectură şi interpretare,* Minerva, Bucureşti, 1988, p.128

Bibliografie

Alecsandri, V., *Proză*, Cartea Românească, 1983
Faifer, F., *Semnele lui Hermes,* Minerva, Bucureşti, 1993
Ferréol, G., Jucquois, G. (coord.), *Dicționarul alterității şi al relațiilor interculturale,* Polirom, 2005
Mănucă, D., *Lectură şi interpretare,* Minerva, Bucureşti, 1988
Pageauix, D.-H., *Literatura generală şi comparată,* Polirom, 2000
Papadima, L, *Literatură şi comunicare. Relația autor-cititor în proza paşoptistă şi postpaşoptistă,* Polirom, 1999
Simion, E., *Ficțiunea jurnalului intim,*vol.III, Univers Enciclopedic, Bucureşti, 2000
Zaciu, M.., *Ordinea şi aventura,* Dacia, Cluj-Napoca, 1973

LES EQUATIONS ETHNIQUES JUIVES DU TEXTE ROMANESQUE DE CONSTANTIN VIRGIL GHEORGHIU

Mirela DRAGOI
Universitatea "Dunărea de Jos" Galați

Résumé *: Même si l'antisémitisme formait l'arrière-plan des manifestations de notre culture traditionnelle et moderne et du contexte politique et socio-culturel qui voit apparaître l'œuvre de Virgil Gheorghiu, cet écrivain a su développer un grand nombre d'affinités entre son moi prospectif et le Juif. Il y a toute une collection de stéréotypes ethniques et éthiques qui forment une auto-image, ayant un fort caractère autoréférentiel - l'aspect physique du Juif, le cadre social dans lequel il s'épanouit, ses préférences gastronomiques ou sa manière de s'habiller. Aussi peut-on observer dans* ***La vingt-cinquième heure*** *et* ***La Seconde chance*** *une forte corrélation entre l'image du Juif et les traits définitoires du moi auctorial.*
Mots-clés *:juif, ethnie, moi prospectif, moi auctorial*

Le roman *La vingt-cinquième heure* présente les souffrances de Johann Moritz qui est arraché par des actes absurdes à son milieu où tout lui était familier (son village, sa femme, les gens du village) et qui est jeté au milieu du tourbillon effréné de la guerre.

Le moment où Johann Moritz est réquisitionné comme Juif par le chef des gendarmes du village (qui voulait abuser de sa femme, Suzanne) déclenche la sarabande hallucinante de l'absurde ; il s'évade en Hongrie avec trois Juifs, mais il est attrapé par la police hongroise qui le prend pour un espion roumain et le torture pour qu'il avoue sa mission ; déporté en Allemagne, il rencontre un colonel spécialiste dans la supériorité de la race allemande qui le déclare Allemand de la race la plus pure ; en tant que gardien dans un camp de prisonniers, il facilite l'évasion de quelques prisonniers français, mais il est lui-même enfermé dans un camp américain, pour la seule faute d'être Roumain etc.…

Il est donc évident que dans *La vingt-cinquième heure* l'homme est dépouillé de ses attributs humains, étant considéré comme un simple objet ou machine. L'homme solitaire, broyé par ce monde concentrationnaire commandé par la dictature bureaucratique n'est plus qu'une fiche remplie de quelques renseignements dérisoires.

Dans ce texte romanesque, au-delà de la dénonciation de l'absurdité, de l'aliénation de l'homme par un système politique, économique ou moral, Virgil Gheorghiu a voulu nous confronter à une collection de stéréotypes ethniques et éthiques juives.

Un autre roman – *La seconde chance* – offre à son écrivain la possibilité de se déclarer l'ennemi des répressions contre les Juifs, qui ont été terrorisés, déportés, menacés et placés dans des camps de concentration et d'extermination pendant la seconde guerre mondiale.

Gheorghiu y raconte l'histoire d'un Juif poussé à coups de crosse dans un camion bondé où il se sent écrasé. Il décrit l'atmosphère irrespirable du camion, la route infernale vers la prison militaire de Jilava, les plans d'évasion de son héros, la tentative de creuser de ses mains un abri dans la terre humide et gluante, les coups de feu qu'on entendait autour de lui, et, enfin, sa mort.

Avec beaucoup de réalisme, Gheorghiu décrit le cynisme avec lequel les membres de l'organisation extrémiste intitulée « Les Anges du Feu » ont jeté les cadavres dans les camions et les ont transportés à l'abattoir de la ville.

Chemin faisant, leur camion croisait d'autres camions chargés d'hommes vivants qui se dirigeaient vers la prison. Une fois arrivé à l'abattoir, le camion a été déchargé jusqu'à ce que la cour fût remplie de cadavres. Les corps des Juifs morts ont été déshabillés et laissés nus sur le sol, puis ils ont été soulevés et suspendus aux crochets destinés aux bêtes abattues. Sur le ventre, la poitrine et le dos de chacun on a apposé un cachet.

On se propose d'analyser dans cette courte étude la façon dont les Juifs imaginés par Constantin Virgil Gheorghiu se rapportent au problème du mariage avec un non-Juif.

Dans *La seconde chance,* Eddy Thall est amenée dans un camp de concentration pour les Juifs situé à l'intérieur de l'Union Soviétique ; elle y refuse de tout son être l'amour d'un gardien russe, même si, en tant que femme, elle ne peut pas rester indifférente à ce sentiment. Les « lèvres serrées, le visage crispé », elle préfère la mort à cette liaison qui l'effraie. Mais, plus tard, elle finit par accepter un mariage formel avec Isaac Salomon, un Juif polonais, pour pouvoir s'expatrier ; le temps passé l'aide à remplacer ce mariage conventionnel par un amour véritable. On observe donc qu'Eddy Thall considère au début le mariage à l'intérieur de son groupe minoritaire comme le seul capable à assurer sa survie et à défendre son identité contre le mélange et la dissolution.

Au XIX-e siècle, les Juifs connaissent l'intégration culturelle, mais leur culture et leurs manières ne sont pas suffisantes pour qu'on oublie leur judéité. Un dernier moment de leur intégration sociale est représenté par les mariages avec l'Autre, ce qui leur permet, finalement, d'atteindre à une parfaite respectabilité. Les femmes juives envisagent de se sauver par la chrétienté, par le mariage exogame, tandis que le contrôle rabbinique sur la majorité des communautés juives diminue ; bref, l'accent est mis sur la liberté du choix individuel.

Le mélange des genres était considéré au Moyen Age comme le retour au chaos initial. Le refus de ce mélange y était omniprésent, et la hybridité strictement défendue. Ce commandement est clairement exprimé dans l'Ancien Testament :

« Garde-toi, mon enfant, de toute union illégale, et en premier lieu prends une femme de la race de tes pères. Ne prends pas une femme étrangère, qui ne serait pas de la tribu de ton père, parce que nous sommes fils des prophètes. Souviens-toi, mon enfant, de Noé, d'Abraham, d'Isaac, de Jacob, nos pères : dès les temps anciens ils ont tous pris femme chez leurs frères, aussi ont-ils été bénis dans leurs enfants et leur race aura la terre en patrimoine. » (1)

A partir de ce commandement, la communauté juive rejette tout au long de son histoire le mariage d'un Juif avec un non-Juif, car ce type d'union exogame (2) reflèterait un refus d'engagement au niveau de la religion de la communauté, une manière de se défendre contre les persécutions et même l'opportunisme politique.

Eléonore West de *La vingt-cinquième heure* a évité de toutes ses forces le compromis d'un mariage avec un homme situé à l'extérieur de son groupe ethnique, même si elle connaissait et aimait Traian Koruga et « Traian la connaissait depuis quelques années déjà. Leur amour était aussi grand qu'au début. Peut-être était-il devenu encore plus

profond. Mais ils ne s'étaient pas mariés. Chaque fois que Traian le lui demandait, Eléonore West répondait:

« Je ne serais jamais une bonne épouse. J'aime trop mon métier pour y renoncer sans avoir l'impression d'avoir gâché quelque chose de très précieux dans ma vie, d'avoir tout raté. » (3)

Et tout d'un coup, elle ravise son opinion, se rendant compte que ce mariage serait son unique chance d'évasion. Mais elle évite d'établir la date de l'union religieuse, qui d'ailleurs n'aura pas lieu, à cause de la guerre :

« Pour le moment, marions-nous civilement, dit-elle. Le mariage religieux sera célébré plus tard à Fantana. Tu rêvais toujours d'un mariage à l'église de ton père. » (4)

Son fiancé est content de cette décision, même s'il ne peut pas expliquer la rapidité avec laquelle elle intervient :

« Traian Koruga se rendait très bien compte qu'un événement important devait se passer. Un événement qui avait poussé Nora à devenir sa femme. Mais quel était cet événement? »

et Nora évite de nouveau de dire la vérité :

« Qu'est-ce qui s'est passé? Ce matin au téléphone tu ne m'as rien dit. Comment t'es-tu décidée?

« Il se s'est rien passé du tout! répondit-elle. Le 29 août en allant à Fantana nous serons mariés. Tu me l'as demandé à maintes reprises. Aurais-tu changé d'avis entre-temps? Tu aurais du me le dire. » (5)

Le syntagme « le bonheur que j'ai choisi » désigne la décision de Nora de rompre avec la norme rigide d'une judéité qui n'accepte pas, par principe, la nouveauté. Adepte d'un judaïsme libéral, elle considère qu'une Juive ne renonce pas totalement à sa communauté d'origine en choisissant un non-Juif pour mari. Même le fait d'avoir résisté à toutes les vicissitudes historiques par un mariage exogame représentait une nouvelle stratégie de survie identitaire. Elle décide donc d'appartenir à la matrice chrétienne, c'est pourquoi elle dit à Traian :

« Tu me voyais en robe blanche, entourée de jeunes paysannes, avançant vers l'autel… » (6)

Ainsi Eléonore West accepte-t-elle d'adopter la religion chrétienne, mais seulement par nécessité et par convenance, car elle se rend compte que son union avec Traian représente le « billet » lui permettant d'entrer dans la société dominante.

L'avocat Léopold Stein apprend le premier les détails du mariage de Nora avec un non-Juif et il en est choqué :

« Il fouillait dans ses poches, cherchant, il ne savait lui-même trop quoi, pour se donner une contenance, pour ne pas être obligé de parler ou d'affronter le regard d'Eléonore. Il avait besoin de quelques minutes encore pour se remettre et croire à la vérité de toute cette histoire. » (7)

Eléonore West comprend que le judaïsme n'a jamais été si fécond qu'au moment où il s'est laissé féconder par les cultures au milieu desquelles l'histoire l'a fait se développer ; pourtant, elle sent qu'il y a des limites qu'on ne doit pas dépasser ; elle analyse attentivement sa situation, avec beaucoup de lucidité, et avoue à Stein :

« J'aime Traian Koruga. C'est même le premier homme que j'aie aimé. Je l'aime depuis plusieurs années déjà. Je suis terriblement amoureuse de lui. Mais l'amour, d'après moi, ce n'est pas un motif de mariage. Je me suis mariée à cause des lois ethniques. Pour sauver le journal. Pour sauver ma vie. Me comprenez-vous maintenant? » (8)

Léopold Stein analyse les ressorts de son amour pour Traian et conclut:

« Pour aimer vraiment il faut pouvoir croire en l'avenir. Il faut croire au bonheur et, ce qui est plus absurde, il faut surtout croire que ce bonheur est éternel et qu'il peut nous être offert par l'être aimé. Vous êtes trop lucide pour y croire. Et c'est pourquoi – excusez-moi de vous le dire – mais vous ne vous êtes pas mariée par amour (…) ni par amour, ni par intérêt. Par peur. Ce geste a eu la rapidité étonnante du désespoir. (…) Votre amour ressemble à celui qu'ont ressenti les femmes à l'époque où elles habitaient les forêts menacées, à chaque moment du jour et de la nuit, d'être dévorées par les bêtes sauvages. Alors seulement les femmes s'accrochaient désespérément aux genoux des hommes, réclamant protection, amour, vie, et désirant toutes ces choses avec une intensité et une passion égales. Les femmes ne peuvent ressentir pareil amour qu'en cas de tremblement de terre, de déluge, de grands cataclysmes: toutes les fois que le monde semble prêt à s'effondrer. » (9)

On a vu que le mariage à l'intérieur du groupe ethnique était une stratégie juive pour maintenir l'identité ethnique; d'autre part, l'exigence de la différenciation par rapport à l'Autre visait la garantie de la pérennité d'Israël dans son propre être. Mais, en même temps, cette pérennité imposait le compromis et se nourrissait de négociations. C'est comme si on ne peut pas être et rester Juif qu'en s'opposant à l'Autre. L'éthique juive est empreinte de cette ambivalence fondamentale, de cette indécision salutaire:

« Traian Koruga se leva pour partir. Mais en sortant de la bibliothèque il regarda de nouveau la femme de Picasso. La moitié de l'oeil riait et l'autre pleurait. C'est pourquoi il avait été coupé en deux, pour qu'elle puisse rire et pleurer avec lui, en même temps et avec une égale intensité. (10)

Traian trouve ainsi pour la première fois des analogies entre Nora West et la femme peinte par Picasso, car il observe le même déchirement intérieur chez sa fiancée, en la rencontrant après l'entretient de celle-ci avec le vieux avocat Stein, quand il lui dit :

« Je suis content de te voir de bonne humeur, dit-il. Au téléphone j'avais cru t'entendre pleurer. » (11)

Constantin Virgil Gheorghiu insiste beaucoup sur la souffrance causée par une éventuelle union exogame, qui affecterait les deux parties :

« Les fils d'Israël camperont chacun dans son groupe d'armées, sous les enseignes de sa tribu » (12), voilà le commandement divin, qui interdit aux Juifs la « dilution » qui engendre des « semi-Juifs », de nouveaux hybrides, qui ne gardent pas la mémoire de leur propre judéité.

Dans l'oeuvre de Gheorghiu, la souffrance est due au fait que le Juif est vu comme victime absolue de l'histoire du XXe siècle, de cette période pendant laquelle la différence engendre la souffrance et mène l'antisémitisme à ses extrêmes. Le Juif marié n'est pas le seul à être englouti dans les ténèbres de l'histoire, il y traîne après lui sa femme non-Juive.

C'est le cas de Susanna Moritz de *La Vingt-cinquième heure*, dont le mari est déclaré Juif et enfermé dans un camp de concentration. Puisque l'Etat roumain réquisitionne tous les biens immobiles des Juifs de son village, elle est obligée à divorcer :

« Si Susanna divorce, elle a le droit de garder la maison. Il n'est indiqué nulle part qu'elle soit juive. En tout cas, en ville, tous les juifs qui avaient épouse des chrétiennes ont agi ainsi. » (13)

Le divorce vu comme l'unique solution salvatrice de Susanna est d'ailleurs un procédé extrêmement simple :

« Le divorce s'obtient facilement, dit le vieux Goldenberg. Il suffit que la femme déclare par écrit, vouloir quitter son mari pour des „motifs d'ordre ethnique". Dès que la demande est présentée, le divorce est accordé. Il n'y a même pas d'audience. Tout se résout par voie administrative. Ce sont les nouvelles lois ». (14)

On peut ainsi conclure que les Juifs imaginés par Virgil Gheorghiu, vus en général comme des prototypes de l'Autre, comme des étrangers par excellence, essaient de parcourir le chemin de la compatibilité et du rapprochement des représentants de l'ethnie dominante dans le pays qui les inclut.

Notes :

1.***La Bible*, traduction œcuménique de la Bible, Alliance Biblique Universelle, Le Cerf, Paris, 1988, *L'Ancien Testament*, Tobit, 4:12

2 .L'exogamie était une loi fondamentale de la gent matriarcale, conformément à laquelle les mariages entre les membres de la même gent étaient strictement défendus. (cf. Vasile Breban, *Dicţionar general al limbii române*, vol. I, Editura Enciclopedică, Bucureşti, 1992, p. 341)

3. Gheorghiu, V., *La Vingt-cinquième heure*, Librairie Plon, Paris, 1949, p. 132

4. idem, p. 133

5. ibidem

6. ibidem

7. idem, p. 141

8. idem, p. 143

9. idem, pp. 145-146

10. idem, p. 144

11. idem, p. 146

12. idem, p. 145

13. ibidem

14.. La Bible, éd. cit., *L'Ancien Testament*, *Nombres*, 2,2, p. 163

15. Gheorghiu, V., *La Vingt-cinquième heure*, éd. cit., p. 106

Bibliographie théorique

Benbassa, E., Attias, J.-C., *Evreul şi celălalt*, Editura Est, Bucureşti, 2005

Caietele Echinox, vol. 2, „Teoria şi practica imaginii. 1. Imaginar cultural", Editura Dacia, Cluj, 2001

****Dicţionarul Enciclopedic de iudaism. Schiţă a istoriei poporului evreu*, traducere C. Litman, Editura Hasefer, Bucureşti, 2000

****Dicţionar biblic*, Editura Cartea Creştină, Oradea, 1995

Dima, A., *Principii de literatură comparată*, EER, Bucureşti, 1972

Finkielkraut, A., *În numele Celuilalt. Reflecţii asupra antisemitismului care vine*, traducere de Georgeta Vieru, Editura Hasefer, Bucureşti, 2004

Gavriliu, E., *Sindromul Gulliver. Reprezentări ale românilor în clişeele literare engleze. Studii de imagologie literară*, Editura Evrika, Brăila, 1998
*** *Identitate şi alteritate. Studii de imagologie*, coord. Nicolae Bocşan, Valeriu Leu, Editura Banatica, Reşiţa, 1996
*** *Identitate/alteritate în spaţiul cultural românesc*, culegere de studii editată de Al. Zub, Editura Universităţii "Alexandru Ioan *Cuza",* Iaşi, 1996
Moura, J. M., *Mythes et littérature*, „Imagologie littéraire et mythocritique: rencontres et divergences de deux recherches comparatistes", Paris, 1994
Oişteanu, A., *Imaginea evreului în cultura română, studiu de imagologie etnică în context european,* Editura Humanitas, Ploieşti, 2002
Pageaux, D.-H., *Literatura generală şi comparată*, Col. Collegium, Polirom, Iaşi, 2000
Tiutiuca, D., *Literatură şi identitate*, Editura Europlus, Galaţi, 2004

Corpus de textes applicatifs

Gheorghiu, V., *La vingt-cinquième heure*, Librairie Plon, Paris, 1949
Gheorghiu, V., *La Seconde chance,* Editions du Rocher, Paris, 1990

IN SEARCH OF THE LOST LANGUAGE: MATEI CĂLINESCU'S "UN FEL DE JURNAL"

Gabriela DUMBRAVĂ
Universitatea din Petroşani

Abstract: *This study starts from the premise that identity and language are reciprocally definable concepts, so that in such an equation as identity – language – crisis, each of the first two terms appears as an expression of the other. Therefore, the paper approaches "Un fel de jurnal" as a sample of such an equation translated into the attempt of the self – exiled intellectual to restore himself both as a writer, and an individual. The anguish and dilemmas of the expatriate, whose uprooting is rather linguistic than geographic, make up a discourse constructed around the metaphor of wasting time and sustained by the split conscience of the protagonist. Therefore, we shall attempt to prove that this scission is language – related and goes as deep as the perception of reality itself. Thus, the pages written in Romanian play the essential and subtle role of 'wasting' physical time, that is of separating temporarily from the contingent and transitory reality of the adoptive country, in order to immerse into the meaningful, inner space and time of the roots. In this sense, the journal becomes the only territory within which the author can restore his identity, as "the ideal means of wasting time is a lost language".*
Key-words*: language, identity, crisis*

1. Survival – Identity – Language

In the essay *Survival and Identity*, philosopher David Lewis proposes an approach to the concept of survival as a mental state and holds that the two fundamental vectors defining it are *mental continuity* and *connectedness*. In other words, an individual survives when he has the capacity and the proper tools to hand down his experience, which is nothing but a link in the chain of perpetual restorations of the cultural environment he inhabits: "My present experiences, thoughts, beliefs, desires, and traits of character should have appropriate future successors. My total present mental state should be but one momentary stage in a continuing succession of mental states."[1] The succession of mental states Lewis refers to actually underlies the perpetual process of cultural restoration by successive individual reassessments of inherited cultural patterns, which we commonly recognize as tradition. Given these coordinates of cultural survival, it becomes obvious that this process is inevitably dependent on memory as its motor and medium. Finally, the awareness that language marks our destiny as narrative beings and, therefore, everything from our dreams to our memory is narratively sustained, brings us to the last term of the equation, and clarifies its relation to the other two.

The three logical steps taken so far reveal the determining role that language holds as perhaps our most intimate instrument of perception. No matter what their approach to the relationship between language and reality, scholars have agreed that what used to be considered a mere set of semantic and syntactic rules actually goes as deep as to our very perception of reality.

However, in order to keep safe distance from extreme philosophies of language, the present study adheres to a more balanced and flexible view of the concept as a culturally inherited category, which we appropriate creatively (in the sense promoted by Jacques Derrida). Therefore, language is not a rigid, coercive system that 'programs' our relationship with the world, the others, and, ultimately, ourselves. It is rather an

inheritance that lives through us and, in the most intimately reciprocal way, ensures our survival.

This subtle archetypal equation was put into more obvious terms by philosopher Donald Davidson, who rejects both the idea of language as a system that 'contains' us like a glass ball, shaping our perception of reality, and the theories according to which language is a medium through which we see, intermediating our relationship with the world. In this sense, Davidson holds that "Language does not mirror or represent reality, any more than our senses present us with no more than appearances. […] We do not see the world through language any more than we see the world through our eyes. We don't look through our eyes, but with them. We do cope through having language."[2]

Therefore, language is *an instrument* of perception we *possess*, and which endows us with the unique ability to articulate otherwise random experiences into coherent, meaningful narrative structures that we identify as individual and collective memories, or, under more elaborated forms, history or mythology. All these are nothing but systems of coherence that foster the coordinates of our identity and survival as cultural beings in our threefold relationship with our world, the others and ourselves.

The last and, at the same time, the most subtle level of this relationship, since it is constantly conditioned and, in its turn, conditions the other two, will be explored further in this study. Hopefully, the excursion into the journal of a self – exiled writer, where the temptation of historical restoration is constantly undermined by the irrepressible need for self – retrieval will outline at least a viable perspective upon, if not a solution to the dilemma formulated by David Lewis: "When it's all over, will I myself – the very same person now thinking these thoughts and writing these words – still exist? Will any one of those who do exist afterward be me? In other words, what matters in survival is identity—identity between the I who exists now and the surviving I, who will, I hope, still exist then."[3]

2. *Un fel de jurnal* – a Journal of Self - Search

Published in 2005, Matei Călinescu's journal is, as its author reveals in its preface, the result of selective transcription of pages from an intermittent diary kept between 1973, the year when he arrived in America, determined never to return to his home country, and 1981. The title under which the writer chooses to publish these pages is the more intriguing as the brief introductory part of the journal clarifies it only partly, through direct confessions. The rest is left to us to discover by apparently accepting the ground rules of chronological narration specific to the journal as a depositary of memories, just to sneak behind them, in complicity with the author himself, and see what the text really is, or rather what it is *not*.

What we find out from the author's observations is that this journal has been transcribed selectively, therefore *polished* with the declared intention to 'expurgate' it from irrelevant details that were either too personal, or potential indiscretions towards other people. This processing is actually the first step away from the supposed spontaneity and heterogeneity of authentic memory records.

Then, behind the traditional chronological journal structure, the reader gets constant glimpses of subtler betrayal, which touches upon the very content of the genuine journal. For this text is definitely not a diary, though it notes events in the author's personal life on a daily basis, neither is it a meta - text, though it puts forward a number of self – referential considerations on the motives, psychological implications, and idiosyncrasies pertaining to journal writing. It is rather, as the author admits, just *a kind* of journal, that assumes the appearance of a space of recollection just to conceal, transparently enough, a space of self – restoration. This space belongs to the intellectual

who struggles to reconsider himself, both as a writer, and as an individual, in a world where he has chosen, through an ironic exercise of freedom, to live as a stranger for the rest of his life.

Thus, the journal written in Romanian becomes a space of authentic freedom, where the equation survival – identity – language turns from metaphor into substance through a number of mental mechanisms that are invariably underlain by language. First of all, we notice that the sense of alienation induced by self – exile is sustained and enhanced from two major directions.

The first epitomizes an uprooting that surpasses the geographical to settle into an individual, more intimate space of disorientation and despair, lying in the shadow of symbolic suicide. His father's unexpected death, three months after the author left the country knowing he would never return, will mark his entire life with an "overwhelming sense of unfulfilled duty"[4]. The recurrence of this idea, as well as the narrative tone pertaining to it, clearly denote that the sense of helplessness induced by the impossibility of going home for the funeral is enhanced by the torment of not being able to share his grief with anyone but his wife and daughter. Actually, this is the moment that triggers the awareness that there is nobody to talk to, whereas the mourning black tie passes unnoticed among the people for whom time has an entirely different value and rhythm. Consequently, it becomes obvious why, as the writer confesses, he dates his exile from that particular moment, although the official papers are to be issued later.

The second direction is a complement to the first, further reinforcing the sense of drifting into a void space, with no chance of restoring stability and coherence. The anguish of the expatriate, whose experience of eccentricity, in the etymological sense of the word, overflows into nostalgic dreams of home, personal, almost hallucinatory projections over reality (he tends to associate faces in the street with Romanian friends and acquaintances, or even to superimpose Romanian sights over American ones).
However, none of this compares to the unsettling feeling of not being able to communicate with his younger son, Matthew, who is born in America and refuses to speak Romanian. Not possessing the tools of affective expression, speaking an artificial, 'rootless' language that lacks the spontaneity and familiarity of his mother tongue, he finds himself linguistically isolated from his own child, which stirs a feeling of helplessness and painful culpability that resonates in a false tone of voice whenever he addresses the child.

As it has already become obvious, this double alienation is language – related, tearing the individual between his uprooting from his native culture, and the tormenting awareness of impossible re – rooting into the American space, where social and political freedom already seem too dearly, almost tragically paid with the loss of his identity. At this point, the equation identity – language is expressed under a more concrete form, namely identity – country: "Losing not only my country, but also my name, I have gained a sort of indifference to myself that may be a form of wisdom. This seems to be useless, though, in my deep grief of breaking off from my country, and, actually, from myself."[5]

The relationship survival – identity – language is to be gradually outlined from the writer's meta – textual references to journal writing, not *in general*, as we may expect, but to the writing of *his* journal in Romanian. From the very tense and intense discourse of these pages, we infer that the journal is the only ground where the irreducible tensions induced by the writer's exile from his native country and language can be absorbed and turned into constructive narrative energies that exceed a merely therapeutic or recollection role and become a genuine means of survival. The apparent

paradox put forward by Călinescu contains the essence of his journal: "Keeping a journal makes sense only for the one who pursuits estrangement from himself by all means." [6] This paradox is only apparent because, as the author himself admits on second thought, the impulse to fictionalize one's existence seems to come from the need to invest it with significance.

However, the statement is the more valid in Călinescu's case as, in writing his journal, he really pursuits temporary estrangements from himself – the social being, an American resident with legally confirmed citizenship, in favor of equally temporary, but so meaningful restorations of himself – the individual condemned to an endless exile. Once again, the linguistic support of this dichotomy between the two identities of the author is obvious: whereas English remains the language of academic writing and teaching, Romanian is the language in which he remembers or shares memories of his country with Mircea Eliade, and the only language in which he could possibly write his journal. This is why, when wondering, or rather pretending to wonder, as we may suspect, whether it wouldn't have been better to write the journal in English, the answer comes promptly and naturally: "But no, this would change too much in the dialogue with myself, […] it would force me to 'construct' myself differently…"[7]

Finally, what we should notice is Călinescu's ability to rescue the pages of his journal from the platitude of emotional and nostalgic effusions by placing them under the sign of the reversed Proustian metaphor of time. Thus, the pages written in Romanian play the essential role of 'wasting' physical time, that is of separating temporarily from the contingent and transitory reality of the adoptive country, in order to immerse into the meaningful, inner space and time of his roots. In this sense, the journal becomes the territory within which the author can restore his identity, not by 'unifying' it as Cioran had attempted by giving up his mother tongue forever, but by keeping alive a Sisyphean awareness of the absurdity, yet of the inevitability of such an attempt. As he equates his self – exile with a search for personal free time, the writer has the revelation of its uselessness and, as in a supreme irony of fate, he finds himself pursuing "instead of a Proustian search of lost time, an irreparable waste of found time."[8] These elements offer an even clearer perspective on the journal al a space of refuge and survival for the individual and the writer, who uses his 'lost language' as an instrument of wasting social time in order to restore and reaffirm his identity, for "the ideal means of wasting time is a lost language". [9]

Notes

[1] Lewis, D., *Survival and Identity*, in *Philosophical Papers. Volume I* ,Princeton University, 1983, p.55

[2] Davidson, D., *Truth, Language, and History* in *Philosophical Essays. Volume 5* University of California, Berkeley, 2005

[3] Lewis, D., *Survival and Identity*, in *Philosophical Papers. Volume I* ,Princeton University, 1983, p.55

[4] Călinescu, M., *Un fel de jurnal,* Polirom, Bucureşti, 2005, p. 9 (my translation)

[5] Călinescu, M., *Un fel de jurnal,* Polirom, Bucureşti, 2005, p. 31 (my translation)

[6] Călinescu, M., *Un fel de jurnal,* Polirom, Bucureşti, 2005, p. 49 (my translation)

[7] Călinescu, M., *Un fel de jurnal,* Polirom, Bucureşti, 2005, p. 235 (my translation)

[8] Călinescu, M., *Un fel de jurnal,* Polirom, Bucureşti, 2005, p. 185 (my translation)

[9] Călinescu, M., *Un fel de jurnal,* Polirom, Bucureşti, 2005, p. 235 (my translation)

Bibliography
1. Călinescu, M., *Un fel de jurnal,* Polirom, Bucureşti, 2005
2. *** *Philosophical Essays. Volume 5,* University of California, Berkeley, 2005
3. *** Philosophical Papers. Volume I ,Princeton University, 1983

ANCHETATORUL LA AUGUSTIN BUZURA ŞI F.M.DOSTOIEVKI

Cristina IRIDON
Universitatea „Petrol-Gaze" din Ploieşti

Abstract*:The paper intends to reveal some analogies and parallelisms regarding the typology of the incriminator and the incriminated in Dostoievsky's novel „Crime and Punishment" and Buzura's novel „Voices of the Night".*
Key-words*: typology, incriminator, incriminated*

Personalitate incontestabilă în peisajul romanesc contemporan, Augustin Buzura rămâne unul dintre prozatorii proteici, care ne-a atins sufletele prin luciditatea şi profunzimea analizei istorice, politice, sociale şi psihologice a romanelor: *Absenţii, Feţele tăcerii, Orgolii, Vocile nopţii, Refugii, Drumul cenuşii, Recviem pentru nebuni şi bestii*.

Scriitura sa se impune printr-un limbaj inedit, întrucât face deliciul atât al unui lector neiniţiat în modalităţi discursive moderne, cât şi al unui cititor experimentat care intuieşte pe lângă esenţa mesajului şi simfonia orchestrării acestui mesaj. Aceste trăsături îl apropie pe scriitorul român de F.M.Dostoievski, marele titan al prozei europene a veacului al XIX-lea, care şi-a pus amprenta asupra a numeroase generaţii de romancieri care i-au urmat.

Cronologic vorbind, F.M.Dostoievski ar trebui să corespundă tiparului narativ propus de Mihai Miroiu în *Twentieth-Century English Literature. The Novel*. Potrivit acestuia, romanul secolului al XIX-lea este relatat de către un protagonist, de un martor la evenimente sau de un narator omniscient, care de obicei împărtăşeşte opiniile cititorilor, ce se identifică cu personajele sau se simt superiori acestora[1]. Tehnica scriitorului rus nu numai că se supune acestor criterii, dar o şi anticipează pe cea a prozatorilor secolului al XX-lea, întrucât încă din manuscrise „modalitatea de expunere se schimbă de la „eu" la „el", mărturie a oscilaţiilor autorului între confesiunea directă şi forma ei mascat-obiectivă"[2].

În compoziţia romanelor dostoievskiene personajele şi autorul sunt libere să se desfăşoare. Punctul de vedere actorial se întreţese cu cel auctorial. Primul se afirmă prin galeria de caractere şi de destine şi prin felul în care decurge enunţul homodiegetic realizat de personaje, iar cel de al doilea prin viziunea personală a lui Dostoievski asupra lumii, prin evenimentele relatate prin heterodiegeză, prin motivele filozofice care ne conduc spre un mimetic superior actorilor. Dostoievski a creat „romanul polifonic" înainte de veacul care l-a consfinţit, aşa cum afirma Albert Kovacs în *Poetica lui Dostoievski.*"[3]

Romanele *Crimă şi pedeapsă* şi *Vocile nopţii* sunt reprezentative pentru afinităţile morfologice, deoarece ambele folosesc tehnica anchetei, dar mai ales semantice, de vreme ce protagoniştii acestora sunt promotorii unor principii de la care se străduiesc să nu abdice.

Culpabilitatea eroilor înregistrează o gradaţie descendentă pe axa gravităţii. Rodion Raskolnikov deţine supremaţia în acest sens, întrucât el se face vinovat de crimă. Uciderea unui om este contrară legilor creştinătăţii şi ale umanităţii. Acestuia îi urmează Ştefan Pintea, bănuit şi investigat sub acuzaţia de a fi furat banii fraţilor Văsîi.

Investigaţia contrapune anchetatorul anchetatului, dând ocazia configurării unor portrete inedite deoarece aceasta „este o formă de interacţiune socială între indivizi cu roluri sociale bine determinate.”[4] De obicei anchetatorul are un ascendent asupra celui chestionat, dominând situaţia prin atribuţiile sale legale. El este „elementul moral legal care acţionează în vederea apărării colectivităţii, fiind îngrădit de lege în acţiunea lui, câtă vreme inculpatul sau martorii acţionează conform bunului lor plac.”[5] Avantajul provine din faptul că are posibilitatea de a-l observa pe învinuit în situaţii în care acesta manifestă diferite tulburări neuro-vegetative, mimice, etc. şi de a face uz de arma surprizei, prin prezentarea neaşteptată a unei dovezi sau punerea subită a unor întrebări fără legătură aparentă cu fapta în sine sau cu discuţii anterioare. Anchetatorul trebuie să posede o „gândire divergentă”[6], înţelegând prin aceasta capacitatea individului de a părăsi şabloanele şi soluţiile model existente pentru a crea o nouă soluţie şi să fie înzestrat cu „inteligenţa de contact”[7], care este rezultatul intuiţiei psihologice, dar şi rodul unei experienţe acumulate.

Dintre cei doi anchetatori configuraţi în romanele propuse analizei, Porfiri Petrovici corespunde în totalitate acestui tipar portretistic şi parţial locotenentul Veza. Ambii au tehnică şi logică, dar primul excelează şi în imaginaţie, care este condiţia subiectivă a ducerii la bun sfârşit a unei anchete şi în simpatia faţă de cel investigat. Veza nu părăseşte şabloanele şi raţionamentele şi se autocritică atunci când timiditatea lui Ştefan Pintea îl face să simtă simpatie pentru acesta. Acest afect pozitiv depinde de experienţa de viaţă şi de cultura fiecărui individ şi este determinat de prejudecăţile care domină spaţiul cultural din care face parte individul.

Ion Vlad afirma despre romanul *Vocile nopţii* că „începe prin a da impresia unei anchete, punctul de plecare al retrăirii experienţelor cunoaşterii şi continuă ca un roman al unui destin, biografie dramatică, însoţită de măştile spectacolului tragic, a unui contemporan.” [8]

La F.M.Dostoievski, ancheta urmează, firesc, unei ilegalităţi, păstrându-se cronologia evenimentelor. Prezumţia de nevinovăţie este acordată celor două personaje, care sunt mai întâi chestionate discret sau făţiş. Încarcerarea urmează investigaţiei, în cazul lui Raskolnikov, şi este eliminată în ceea ce îl priveşte pe Ştefan Pintea, din lipsă de probe.

Întâlnirile dintre anchetatori şi suspecţi se desfăşoară de obicei în spaţiu închis: un birou al poliţiei, în închisoare, la locuinţa făptaşului şi, paradoxal, chiar în casa poliţistului, locaţii care presupun o intimidare a celui cercetat. Prima întâlnire a lui Raskolnikov cu Porfiri Petrovici are loc, în mod surprinzător, în casa anchetatorului aflat în relaţie de rudenie cu Razumihin, prietenul ucigaşului. Psihologia comportamentală a lui Raskolnikov este inversă celei specifice unui criminal obişnuit, tentat să fugă cât mai departe de la locul crimei. El este asemenea fluturelui atras de lumina lămpii şi, sub pretextul interesului faţă de nişte obiecte amanetate pe care ţine să le răscumpere, vrea să vadă dacă este considerat suspect sau nu. Cadrul discuţiei presupune intimitate şi relaxare, propice jovialităţii şi bunei dispoziţii, atitudine afişată la intrarea în imobil, chiar de către Raskolnikov, care demascase sentimentele prietenului său pentru sora sa Dunia. Criminalul îşi învăluie cu bună ştiinţă frica şi zbuciumul interior în această ilaritate excesivă, centrată asupra altcuiva, pentru a înlătura eventualele suspiciuni ale anchetatorului.

Portretul lui Porfiri Petrovici este schiţat în prealabil de către Razumihin, care îşi consideră ruda simpatică, trăsătură aflată în neconcordanţă cu o oarecare greutate în a fi sociabil, şi care îi subliniază mai ales inteligenţa şi experienţa acumulată: „Este un băiat simpatic, ai să vezi! E cam urs, adică este şi om de lume, dar e şi urs în unele

privințe. Nu-i prost de fel, e deştept, da, chiar foarte deştept, dar are un fel al lui de a gândi… e bănuitor, sceptic, cinic…îi place să tragă oamenii pe sfoară, adică mai bine zis îi place să păcălească lumea…Şi fireşte se ține de metode învechite bazate pe probe materiale…dar îşi cunoaşte meseria…”[9] Aceste tuşe primare reflectă impenetrabilitatea personajului ce pare a fi sintetizată în aspectul cenuşiu al casei în care locuieşte şi îl avertizează pe Raskolnikov asupra duplicității şi psihologiei fine a gazdei. Discuția dintre cei doi, deşi pare că este condusă de către fostul student, care se interesează degajat de procedura de reintrare în posesia bunurilor amanetate, oferind şi nişte informații suplimentare asupra stării lui financiare, va fi preluată încet, dar sigur de către Porfiri. Acesta, „îmbrăcat ca acasă, în halat, papuci scâlciați şi rufărie foarte curată”[10], imprimă întâlnirii un aer de familiaritate şi intimitate propice dialogului. În spatele acestei atitudini se află însă o atenție distributivă care analizează atât fizicul cât şi psihologia interlocutorului. Câteva remarci ale lui Raskolnikov îi provoacă zâmbetul subțire pentru că sunt improprii celui care a scris un articol despre crimă şi chiar şi-a pus ideile în practică. Ele îi confirmă totodată lui Porfiri bănuielile, deoarece un om care era lipsit de mijloace materiale nu îşi putea pune problema calității hârtiei prin care îşi reclama lucrurile personale.

Anchetatorul este un maestru al ironiei fine exprimată gestual sau la nivelul discursului, dar şi al dirijării discuției şi afectelor către un *crescendo*. El îi confirmă statutul de suspect lui Raskolnikov pentru că nu se prezentase la secție alături de ceilalți clienți ai Aleonei şi, urmând cu câteva aprecieri față de paliditatea invitatului său, reuşeşte să-i declanşeze furia care nu face decât să-l deconspire. La acestea se adaugă comentariile la articolul lui Raskolnikov, pe care Porfiri îl descoperise cu două luni în urmă, publicat în *Cuvântul periodic*. Pentru anchetator, gândurile studentului exprimate în scris se transformă într-o oglindă a conştiinței criminalului. Demonstrația lui Raskolnikov împarte lumea în conservatori şi oameni noi, în ființe obişnuite şi indivizi capabili să distrugă vechile orânduieli, care, pe moment, pot fi incriminați moral, ca, ulterior, să ajungă în rândul martirilor. Porfiri intuieşte că sub paltonul ros al studentului se află o minte ascuțită, care încearcă să-şi depăşească statutul prin adeziunea la „oamenii deosebiți”[11], a căror conştiință le poate da dezlegarea de a ucide în vederea salvării umanității.

Dialogul dintre anchetator şi cel anchetat urmăreşte dovedirea culpabilității protagonistului în funcție de trei nivele: religios, etic şi estetic. Credința afirmată a lui Raskolnikov în Israel, Dumnezeu şi învierea lui Lazăr certifică fondul pozitiv al eroului, care va determina sucombarea în planul moral a indiferenței şi cinismului aparent: „Cine are conştiință să sufere, dacă devine conştient de greşeala lui. Asta-i va fi pedeapsă în afară de ocnă, bineînțeles”.[12] Chiar dacă protagonistul încearcă să se plaseze prin crimă în afara conştiinței sale, aceeaşi dragoste întru divinitate, specifică unei inimi adânc simțitoare, îl va determina pe Raskolnikov să renunțe la atitudinea sa superioară, care îl înstrăina de lume şi de sine şi să se predea. În plan estetic, el şi-a verificat capacitățile, de a se ridica deasupra condiției umane obişnuite, dar această încercare l-a pustiit. Tânărul intră într-un vârtej halucinant, de care Porfiri profită din plin, pentru că intenția lui este nu de a-l incrimina pe suspect prin intermediul dovezilor şi al constrângerii, ci de a-l determina să-şi mărturisească singur fapta.

A doua întâlnire dintre cei doi are loc la sediul secției de poliție, unde Raskolnikov este supus unui scenariu obişnuit: aşteptarea în anticameră preț de zece minute şi dialogul convențional cu Porfiri sancționat ca atare de către anchetat. Forma standard a interogatoriul nu încătuşează munca anchetatorului considerată de către acesta „o artă liberă în felul ei sau ceva de felul acesta”[13]. Ea face posibil jocul

psihologic al dezvăluirii vinovăției lui Raskolnikov, fără a da însă impresia unei acuzări certe. În felul acesta probele existente, şi, care în primă instanță pot fi ambigue, devin evidente: „dacă nu-l arestez, nu-l stingheresc, dacă-l las liber ca, ceas cu ceas, clipă cu clipă să fie obsedat de gândul că ştiu tot, tot adevărul, şi că-l urmăresc zi şi noapte, neîncetat, că zi şi noapte îl supraveghez, apoi fără îndoială că are să-şi piardă capul şi are să vină singur la mine, ba poate chiar are să-mi furnizeze arme împotriva lui, probe evidente."[14] Anchetatorul este cuprins de o stare de agitație premeditată în elaborarea demonstrațiilor sale. El foloseşte chiar terapia transgresivă, încercând să obțină prin confesiunile proprii o mărturisire din partea celui anchetat. Cu fiecare frază a demonstrației sale, Porfiri îl indică pe Rodion ca actant al crimei, folosind la nivel simbolic, imaginea fluturelui ce roieşte în jurul lămpii: „începe să ți-o ia înainte, să-şi vâre nasul unde nu-l pofteşte nimeni, deschide mereu vorba despre lucruri în legătură cu care, dimpotrivă ar fi trebuit să tacă, face diverse alegorii, he-he! vine singur şi începe să întrebe: „De ce nu mă arestați?"[15] Anchetatorul îşi construieşte rechizitoriul apelând nu la un climax, ci la curba sinuoasă a insinuărilor şi a dovezilor de simpatie şi familiaritate, care vor determina colapsul nervos al studentului. Episodul se încheie însă în mod neaşteptat, nu prin confesiunea lui Raskolnikov, aşa cum ne-am fi aşteptat, ci prin apariția lui Mikolka, unul dintre zugravi, care mărturiseşte crima. Această intervenție neaşteptată are darul de a-l tulbura atât pe anchetat, care se vede pus în fața unei rezolvări neaşteptate a întrevederii, dar şi pe anchetator, care în ciuda finețiii introspective, nu îşi poate stăpâni iritarea unei asemenea inoportunități. Conflictul nu se stinge, însă, pentru că zbuciumul interior al lui Raskolnikov, după părăsirea secției nu se atenuează. El va fi hăituit în continuare de conştiința sa şi de chipul polițistului, încearcă să rupă legăturile cu familia sa, îndreptându-se doar către Sonia, cea deopotrivă cu el în suferință. Cel care va pune capăt acestui zbucium va fi într-o oarecare măsură tot Porfiri.

În ultima întâlnire dintre ei, petrecută în casa lui Raskolnikov, anchetatorul nu mai face apel la înscenări, ci abordează calea directă a incriminării, având ca scop autodenunțarea făptaşului. Gestul lui Porfiri are noblețea justițiarului simpatetic la suferința unui om, care a acționat ca atare, fiind împins de indignare față de destin, față de mediul în care este nevoit să trăiască. Deşi este impropriu unui anchetator care ar trebui să fie imparțial, Porfiri îi percepe criza morală trecută şi prezentă şi îi oferă posibilitatea unei reduceri a pedepsei care îi poate nutri speranța de a-şi trăi viața după ispăşirea pedepsei. Comportamentul acestuia este definitoriu pentru personajele dostoievskiene, care se zbat între tendințe opuse, deoarece scriitorul rus „descoperă cel mai important principiu al psihologiei moderne: ambivalența sentimentului."[16]

Asemenea lui Porfiri este locotenentul Veza din romanul *Vocile nopții*. Portretul său psihologic este schițat doar în câteva cuvinte de către plutonierul trimis să-l aducă la secție pe Ştefan Pintea, care îl considera: „mult prea manierat după gustul său"[17], deoarece se purta cu blândețe față de cei investigați, indiferent de natura lor. Veza dovedeşte aceeaşi grijă față de înfățişarea lui ca şi anchetatorul dostoievskian fiind: „un tânăr de statură mijlocie, bine legat, cu o înfățişare de om ce pierde cel puțin o oră din zi în fața oglinzii."[18] Pedanteria se regăseşte în maniera de lucru a celor doi incriminatori. Ei îşi conduc investigația foarte metodic, urmărindu-şi suspecții în tăcere şi strângând probe. Îi diferențiază capul de acuzare, întrucât Porfiri urmăreşte soluționarea unei crime reale, iar Veza pe cea a unui furt direcționat către un nevinovat. Ei încearcă să se apropie de suspecți, tatonându-le psihologia, numai că anchetatorul rus încearcă să atingă cea mai adâncă vibrație a conştiinței vinovatului, în timp ce securistul se vede pus în fața unui blocaj care nu cedează ca la Raskolnikov. Explicația rezidă în

maniera pe care el înțelege să o folosească. Îi trimite ostentativ maşina neagră a securității şi un plutonier, care ripostează brutal la remarcile ironice ale lui Ştefan Pintea şi se aşteaptă ca acesta să mărturisească, intimidat de la început, tot ceea ce făptuise sau nu. Veza face greşeala de a trece peste etapele convenționale ale unui interogatoriu, care pot da roade, după cum considera Porfiri, şi în cazul unui mujic, dar şi al unui om deştept. El are impresia că astfel elementul surpriză va fi mai pregnant şi va determina o confesiune, însă acuzația îndreptată asupra lui Pintea se sprijină doar pe dovezi de circumstanță, cum ar fi părăsirea căminului de către suspect chiar în ziua producerii furtului, şi participarea acestuia cu mijloace financiare la reconstrucția casei părinteşti, luată de ape.

Chiar dacă Pintea avea un comportament incomod față de şefi, colegii de muncă sau de cămin, nu proclamase niciodată renunțarea la conştiință aşa cum făcuse Raskolnikov în articolul scris. Ambii protagonişti dau dovadă de o mare luciditate în analiza mediului în care trăiesc, dar în timp ce personajul dostoievskian caută o rezolvare prin anihilarea unui reprezentant negativ al acestui mediu, Ştefan Pintea, se retrage din facultatea care nu-i oferea o alternativă şi încearcă să se împace, experimentând, întâi cu sine, pentru a putea face față realității.

Veza creează o situație absurdă, asemenea celei din *Procesul* lui Kafka, pe care Pintea o realizează, întrucât mărturiseşte că venise să vadă dacă: „impresia despre atmosfera kafkiană se confirmă până la capăt."[19] Cu toate acestea ea este de ajuns să-i inducă celui cercetat un sentiment adânc de teamă: „…era momentul să recunosc, îmi era frică de Veza, de siguranța lui atât de violent afirmată, încât ipoteza vinovăției mele părea absurdă, exclusă din calcul."[20] Deşi nu este încarcerat, Pintea intră intr-o temniță a spiritului prin problematizarea situației cu care se confruntă. Adus la secție şi lăsat să reflecteze în speranța unei mărturisiri complete, Ştefan Pintea realizează că nu era pregătit pentru o astfel de întâlnire şi de abia acum anchetatorul capătă dimensiuni hiperbolice: „Veza îşi modificase dimensiunile, căpătase înfățişarea unui zid imposibil de dărâmat, îl simțea ca pe o forță oarbă, neînțelegătoare, capricioasă, insensibilă la adevăr şi minciună."[21] Similară lui Kafka este şi stupefacția, dezgustul şi incapacitatea de acțiune a învinuitului în fața dezvăluirii capetelor de acuzare.

Veza, ca şi Porfiri în cazul lui Rodion Raskolnikov, nu se fereşte să-l înştiințeze pe Pintea că este preocupat de mult timp de el: „M-ai stârnit din prima clipă, din secunda în care am început să cercetez acest caz."[22], şi dovedeşte o siguranță şi o răbdare cam răutăcioase în modul cu care îşi urmăreşte victima. Asemeni anchetatorului rus, la prima întâlnire, pare să ocolească subiectul care îl preocupa, îl flatează pe Pintea, considerându-l inteligent şi menit unei alte sorți, față de semenii săi comuni, dar în acelaşi timp foarte concentrat „vâna o mărturisire involuntară, nimicul semnificativ, şi, pentru că i se puseseră la îndoială competența, seriozitatea, aştepta să-i înfrângă voința, să-l facă disponibil pentru adevăr."[23]

Dezamăgit că mărturisirile lui Pintea referitoare la ziua în care se produsese furtul şi el părăsise căminul nu-i oferă nimic relevant, Veza hotărăşte să-l viziteze pe acuzat la casa părinților. Se pregăteşte temeinic pentru această întâlnire având în servietă numeroase fascicule în care erau trecute veniturile şi cheltuielile lui Pintea, cu scopul de a sublinia imposibilitatea reconstruirii casei părinteşti doar dintr-un salariu onest. Lipsa de reacție ostilă sau umilă a lui Pintea îi impune lui Veza schimbarea atitudinii. Încearcă să-l persuadeze pe Pintea să se predea, promițându-i chiar ajutor la proces şi sî-l stimuleze afectiv invocând drept argument liniştea pe care el ar trebui să o ofere părinților. Față de Porfiri Petrovici care se inoculează în psihismul lui Raskolnikov, îi intuieşte criza lăuntrică şi îl călăuzeşte spre confesiunea voluntară,

locotenentul Veza, în ciuda finețurilor sale, nu realizează că se află pe o pistă greșită, acuzând un om fără vină. El este mai preocupat de adunarea unor dovezi de circumstanță, care nu sunt suficient de incriminatorii în lipsa unei recunoaşteri din partea adevăratului culpabil.

În ambele romane propuse discuției, acuzații au invins. Rodion pentru că a cedat în fața conştiinței şi nu a ideilor, pentru că şi-a strigat public vina şi şi-a asumat responsabilitatea faptei sale reintegrându-se în sânul umanității, iar Ştefan Pintea întrucât a conştientizat că *forța de gravitație a locului natal este mai puternică decât atracția erotică*[24] şi s-a întors în *lumea omului comun înzestrată cu legi morale în timp ce teritoriul paradisiac al zeilor este ținutul maximei imoralități*[25].

---

[1] Miroiu, M., *Twentieth-Century English Literature.The Novel,* TUB, Bucureşti, 1983, pp.19-20.
[2] Ianoşi, I., *Dostoievski,* Teora, Bucureşti, 2000, p.58.
[3] Kovacs, A., *Poetica lui Dostoievski*, Univers, Bucureşti, 1987, p.45.
[4] Bogdan, T., *Probleme de psihologie judiciară*, Ed.Ştiințifică, 1973, p.196.
[5] Bogdan, T., *op. cit.,* p.197.
[6] Bogdan, T., *op. cit*., p.194.
[7] Bogdan, T., *op.cit*., p.198.
[8] Vlad, I., *Lectura romanului*, Dacia, Cluj-Napoca, 1983, p.135.
[9] Dostoievski, F.M., *Crimă şi Pedeapsă*, Venus, Bucureşti, 1993, p.243.
[10] Dostoievski, F.M., *op. cit.,* p.246.
[11] Dostoievski, F.M., *op.cit.,* p.256.
[12] Dostoievski, F.M., *op.cit.,* p.262.
[13] Dostoievski, F.M., *op.cit*., p.333.
[14] Dostoievski, F.M., *op.cit*., p. 335
[15] Dostoievski, F.M., *op.cit*., p.338.
[16] Drâmba, O., *Istoria literaturii universale,* Vestala, Bucureşti, 1998, p.328.
[17] Buzura, A., *Vocile nopții*, Cartea Românească, Bucureşti, 1980, p. 27.
[18] Buzura, A., *op. cit.,* p. 30.
[19] Buzura, A., *op. cit*., p. 31
[20] Buzura, A., *op.cit*., p. 167
[21] Buzura, A., *op.cit*., p.331.
[22] Buzura, A., *op.cit*., p. 334
[23] Buzura, A., *op.cit*., p. 338.
[24] Ungureanu C., *Proza românească de azi*, Cartea Românească, Bucureşti, 1985, p.534.
[25] ibidem.

Bibliografie:

Bogdan, T., *Probleme de psihologie judiciară*, Ed.Ştiințifică, 1973.
Buzura, A., *Vocile nopții*, Cartea Românească, Bucureşti, 1980.
Dostoievski, F.M., *Crimă şi Pedeapsă*, Venus, Bucureşti, 1993.
Drâmba, O., *Istoria literaturii universale,* Vestala, Bucureşti, 1998.
Kovacs, A., *Poetica lui Dostoievski*, Univers, Bucureşti, 1987.
Ianoşi, I., *Dostoievski,* Teora, Bucureşti, 2000.
Miroiu, M., *Twentieth-Century English Literature.The Novel*, TUB, Bucureşti, 1983
Ungureanu C., *Proza românească de azi*, Cartea Românească, Bucureşti, 1985.
Vlad, I., *Lectura romanului*, Dacia, Cluj-Napoca, 1983.

RAPORTUL CANON - NONCANON ÎN PERSPECTIVE FILOSOFICE, ISTORICE ŞI CULTURALE - CONTRIBUŢII ROMÂNEŞTI –

Ioan Şt. LAZĂR
Universitatea din Piteşti

Résumé: *Parmi les considérations concernant le rapport entre le canon et le non-canon, son approche en literature comporte l'association avec d'autres rapports traditionnels ou nouveaux avec lesquels ils se trouvent dans une relation de synonymie partielle, ayant les mêmes caractéristiques, exprimées toujours comme dichotomie:affirmation – negation, dans une perspective statique, ou norme – écart à la norme, dans une perspective dynamique.*
Mots-clés *: canon, non-canon, norme, écart*

Înţelegând prin "bătălia canonică" raportul dinamic dintre canon şi noncanon întâlnit în fiecare perioadă a istoriei literare, când o perspectivă filosofică şi estetică osificată se vede contestată de o mişcare ideologică a unui grup/sau curent cu răsfrângeri în cultură şi artă, un critic literar român, Mircea Martin, ajunge să-şi exprime dubitativ o intuiţie creativă: "Mă întreb dacă n-am putea considera bătălia canonică un fenomen ciclic în istoria culturii..." 1) Perfect îndreptăţită, întrebarea naşte la rândul ei nu doar răspunsul aşteptat, ci şi o implicită extensie a sferei de cuprindere a raportului dintre canon şi noncanon; acesta nu poate fi cantonat în cadrul autonomiei literaturii şi artei, ci trebuie perceput şi în spaţio-timpul cadrului lor heteronomic, al mentalităţilor producătoare de opere şi sens 2). Şi nu numai asupra mentalităţilor locale, ci, în contextul Galaxiei Gutenberg, al Galaxiei Marconi, al Televiziunii şi Internetului, şi asupra mentalităţii generale a epocii noastre de globalizare şi comunicare planetară.

În faţa unei asemenea deschideri (ameţitoare!), spiritul măsurii ne îndeamnă ca, tocmai prin intermediul planului extensiv, să căutăm raportului canon-noncanon proprietăţi structural-funcţionale şi legităţi de manifestare procesuală care să elucideze nu numai "mecanismul" său, ci şi particularităţile la nivele de concretizare specifice.

Astfel, între consideraţiile generale privind raportul dintre canon şi noncanon, precizăm, mai întâi, că abordarea lui în literatură - de la care pornim şi la care ne vom întoarce - comportă asocierea cu alte raporturi tradiţionale sau noi cu care se află în relaţie de sinonimie parţială, având acelaşi numitor comun, exprimat tot ca dichotomie: afirmaţie - negaţie, într-o perspectivă statică, sau normă - abatere de la normă, într-o perspectivă dinamică.

Unele dintre aceste raporturi au un grad de generalitate foarte mare, ceea ce le apropie de categoriile filosofiei. Astfel sunt raporturile:

tradiţie - inovaţie	eleatism - heraclitism
recurenţa - creativitate	continuitate - discontinuitate
constanţă - schimbare	conformism - nonconformism
convenţie - deviaţie	identitate - diversitate

Asemenea dichotomii, care manifestă în mod gradual relația filosofică între imuabilitate şi mişcare, se corelează cu altele, care au un caracter aplicativ şi se situează la un nivel secund:

constanță - variabilă	prototip - variantă
structurare - destructurare	gramatical(izat) - nongramatical(izat)

Şi nu doar acestea sugerează complexitatea aspectelor sincronice şi diacronice la care ne raportăm. "Coborând" de la nivelul general la acela de exemplificare literară concretă, alte noi dichotomii, precum:

mit - literatură	literatură - antiliteratură
clasicism - romantism	tradiționalism - modernitate

aduc, din planul literaturii, noi valențe "polisemiei" pe care o abordăm. Iar dacă optăm, dintre aceste raporturi, să reliefăm dichotomia canon - noncanon, recunoaştem că ne adecvăm la o terminologie proeminentă azi (v. studiile despre "canonul occidental" promovate de H. Bloom 3)).

Într-un al doilea rând, noțiunile de canon (afirmație, normă) şi, respectiv, noncanon (negație, abatere de la normă) comportă câteva caracteristici organice pentru binomul lor structural-funcțional: a) Fiecare dintre aceşti termeni este constituit cu o valoare pozitivă şi, respectiv, cu o valoare negativă, reprezentând în fond negarea logică a unuia prin celălalt, în mod reciproc; b) Ca atare, aceşti termeni se înscriu ca părți constitutive ale unui antagonism, constituie împreună o dichotomie, un raport între contrarii prin care se exprimă principiul antagonismului ca "principiu fundamental al logicii oricărei energii" 4), principiu dinamic prin excelență; c) În virtutea principiului (dinamic al) antagonismului, dichotomia canon-noncanon este echivalentă cu o stare staționară 5) pe un traseu al devenirii; aceasta implică, în aparență, un plan static temporar, în care dichotomia respectivă este analogă aceleia reprezentate de raportul afirmație - negație, raport onto-logic al existenței şi al gândirii; d) În realitate, aşa cum arată fizica, precum şi, legată de ea, filosofia contemporană, nimic nu stă pe loc, totul este "energie" şi se polarizează în forțe antagonice, configurând un "joc" de actualizări şi potențializări nesfârşit 6); poziționarea ierarhică a unui tip de forțe (actualizându-şi "canonul") este însoțită de potențialitatea celuilalt tip de forțe, care aspiră şi, în anumite condiții, chiar reuşeşte actualizarea sa (a "non-canonului" său), pentru ca, în continuare, ciclul să se reia, după o lege ontică a recesivității 7), în care Marele poate fi substituit, în contextul dinamic al vieții, de cel Mic, şi invers...

Aşadar, raportul dichotomic între canon (normă) şi non-canon (abatere) - şi nu numai acesta, ci oricare alt raport analog, ca de pildă, luate la întâmplare: constanță - schimbare, constantă - variabilă, conformism - nonconformism, identitate - diversitate ş.a. - comportă percepția corespunzătoare în două planuri: I. Un plan static, abstract sau temporar, în care termenii lor rămân opozitivi, şi II. Un plan dinamic, real şi perpetuu, în care termenii respectivi suportă inerent şi reciproc, transformări.

În plan static, condiția termenilor de a-şi fi opozitivi îi echivalează cu adevărate categorii de gândire aflate în relație antagonică, precum: afirmație - negație, imuabilitate - mişcare ş.a. Este o condiție principială, cu o valoare onto-logică la "scara" esențelor în planul eternității. Totodată, această condiție dichotomică are un moment liminal (specific de la caz la caz), în care cei doi termeni s-au "născut" dintru început

(ca Ormudz şi Ahriman, zeii supremi din "Avesta" persană, ori ca Fârtatele şi Nefârtatele din mitologia română) sau în care au devenit opozitivi (precum Cerul şi Pământul, Binele şi Răul); acest moment liminal fie că durează "in principio" (adică abstract şi etern), fie că, mai ales, este depăşit prin angrenajul concret în vitalitatea consumatoare a energiei inițiale. În acest al doilea sens, se poate vorbi de un "canon" al creației cosmosului (cosmogonia) şi de un "non-canon" al distrugerii acestuia (eschatologia).

Aceasta ar putea fi şi maxima extensie a termenilor noştri în planul static al esențelor (în care echivalează cu dichotomia afirmație - negație), într-o perspectivă holistică şi temporală la scară cosmică. În acest sens, pentru a exemplifica literar, este bine să reținem, după Eliade, că la majoritatea popoarelor arhaice miturile cosmogonice şi cele eschatologice sunt corelative 8). Între marii poeți care au ilustrat această corelativitate, Mihai Eminescu ocupă o poziție înaltă prin excepționalele tablouri cosmogonice şi eschatologice din poemul "Scrisoarea I", inspirate din mitologia indiană (şi nu numai!). 9)

În planul dinamic, plan real, la "scara" Contingentului, a fenomenalității, condiția opozitivă / antagonică a termenilor (a realităților numite de aceştia!) reprezintă, prin "jocul" de actualizări şi potențializări (recesive), însuşi mobilul logic al vieții - în "logica dinamică a contradictoriului" (St. Lupasco) -, mobilul devenirii. Sistemul termenilor dichotomici există ca proces, iar în proces termenii îşi slăbesc rigiditatea / id est incompatibilitatea, se "descoperă" complementari, "inter-comunică" şi inter-ferează, schimbând funcțiile şi pozițiile. Canonul tradiției se de-canonizează, non-canonul inovației se... canonizează, pentru ca, la rândul lui, să se de-canonizeze - aşa cum releva şcoala formalistă rusă 10).

Integrat macro-raportului imuabilitate - devenire sau static - dinamic, raportul dintre canon şi noncanon, dimpreună cu raporturile manționate mai sus ca adiacente lui, poate fi analizat la mai multe nivele heteronomice, interdependente cu cel literar; întradevăr, cum nici un alt fenomen nu poate fi cercetat şi apreciat în mod izolat, rupt de contextul genezei şi evoluției sale, demersul nostru se aplică, mai întâi, nivelurilor filosofic, istoric şi cultural, aparținătoare de cadrul heteronomic al literaturii.

Nivelul filosofic de abordare a raportului dintre canon şi noncanon ne trimite, mai întâi, la confruntarea clasică din spațiul Greciei antice între şcoala eleatică şi Heraclit, confruntare care a "hrănit" filosofia în abordarea categoriilor antagonice imuabilitate (stabilitate) şi mişcare (devenire). Dacă pentru Parmenide din Elea lucrurile contingente şi efemere nu trebuie luate în seamă, interesând, dimpotrivă, planul esențelor vieții la scara (statică) a eternității - esențe eterne şi imuabile (care sunt şi în lucruri!) -, pentru Heraclit, realitatea vieții nu este aceea abstractă a unui transcendent "înțepenit" în eternitate, ci tocmai dinamica inepuizabilă şi transformatoare a unor forțe opuse, care este chiar "lege universală a naturii", şi conduce la devenire: "... fiecare lucru evoluează invariabil către contrariul său, opoziția contrariilor, condiție a devenirii, fiind o lege universală în natură" 11).

În această procesualitate, imaginea râului, care curge conform unei alte legi inexorabile a lumii - mişcarea, devenirea -, este semnificativă şi pentru condiția (relativă a) lucrului inițial: "Râul, prin curgerea lui, oferă în fiecare moment imaginea permanenței şi pe aceea a schimbării, el este acelaşi, dar totodată, devine altul" 12).

Întemeiată de către Heraclit, dialectica, trecută şi de marea sinteză a lui Hegel, cunoaşte azi, grație marilor descoperiri ale ştiinței (ale fizicii, întâi de toate), aprofundări semnificative care vizează trecerea de la un model binar (static) al materiei / energiei la un model triadic (dinamic).

Stéphane Lupasco, pornind de la adevărul demonstrat (de legile termodinamicii) că orice sistem (energetic) conţine două forţe opozitive: forţe de omogeneizare şi, respectiv, forţe de eterogeneizare, aflate în antagonism dinamic şi gradual, consideră că, de fapt, se poate vorbi de "trei materii", respectiv, trei moduri de "sistematizare energetică" a acestor forţe polarizate prin anume rezistenţe specifice. Este vorba de: "un sistem cu antagonism simetric", în care forţele oponente "se echivalează la acelaşi nivel de actualizare şi potenţializare respective şi reciproce" şi de "alte două sisteme inverse", "cu antagonism disimetric", în dezechilibru, pe care le-am putea considera în echilibru disimetric, determinat de proporţia ("rezistenţa") graduală în care se actualizează una dintre forţe şi se potenţializează cealaltă, în unul sau altul dintre sistemele considerate 13).

Preluând această perspectivă, ne interesează mai puţin aici identificarea celor trei materii (cea fizică - inanimată, cea biologică şi aceea care este, în acelaşi timp, fizică şi psihică), cât, mai ales, faptul că mutatis mutandis sunt trei "sisteme" sau trei faze (căci sistemul trăieşte în timp ca proces) în care putem privi relaţia dintre canon şi noncanon / sau tradiţie şi inovaţie (în istorie, ca şi în literatură): I. faza în care dominant (actualizat) este "canonul" tradiţiei (fază de "antagonism disimetric"); II. faza în care tradiţia (în diminuare, de-canonizare) şi inovaţia (în ascendenţă / canonizare), confruntându-se, se menţin încă într-un scurt echilibru "simetric", de forţe care acţionează reciproc în proporţii egale; III. faza în care inovaţia devine dominantă, impunându-şi / "actualizându-şi" canonul, pe când tradiţia intră în latenţă / "potenţializare".

Nu ne va fi greu să recunoaştem asemenea faze în trecerea de la Evul Mediu la Renaştere sau de la clasicism la romantism. Totuşi, în realitatea lor umană, lucrurile nu se manifestă în mod mecanic aşa cum se petrec în lumea physis-ului 14). Cu această precauţie, considerăm că cele trei faze pot fi aşezate într-un graf esenţializant

Acest graf, desigur că este valabil pentru o primă etapă a procesului, pentru că, în continuare, elementele inovaţiei, odată canonizate, vor intra, la rândul lor, în "jocul" de actualizări şi potenţializări ale forţelor opuse şi se vor modifica funcţional şi structural. Astfel, în dinamica nesfârşită a vieţii / istoriei / a culturii, raportul la care ne referim (deopotrivă cu "sinonimele" sale parţiale) are un caracter recesiv, de substituire treptată a unui lucru prin oponentul său, care, la rându-i, este şi el expus unei finalităţi analoge; bazată pe inerenţa contrariilor şi procesualitatea lor, recesivitatea este mereu graduală şi într-un echilibru dinamic - după cum a arătat filosoful român Mircea Florin.

Plasând raportul canon-noncanon la nivelul istoriei, îi putem releva ca analog raportul dintre două moduri de habitat succesive, dar, în îndelungată vreme, coexistente: habitatul rural, tradiţional, al existenţei ciclice şi habitatul urban, istoric, al existenţei (preconizat) progresive.

În preistorie, intuind anumite constante ale realităţii fizice şi personificându-le în fiinţe divine, omul a ajuns ca, în planul său mental şi imaginar, să evoce prin mituri, "povestea" lumii, poveste a transformării Nefiinţei în Fiinţă, a Haosului în Cosmos; şi-a configurat, astfel, negentropic, existenţa, ritmând-o după "ritmul" naturii, marcat de anotimpuri, respectiv de un timp ciclic. În virtutea acestuia s-a constituit "canonul" tradiţiei, care a rămas "de lungă durată" în planul vieţii rurale, adică al omului trăitor în relaţie directă şi continuă cu Natura şi cu Divinitatea (aceea din cele văzute şi cele nevăzute).

În schimb, aşezarea în oraşe (în oraşe-cetăţi, apoi în oraşe-state) a însemnat îndepărtarea de modul de viaţă organic cu natura, dezvoltarea altor ocupaţii, integrarea într-un alt fel de timp şi alt fel de ritm - timpul şi ritmul istoriei, adică un "noncanon" al

inovației. Ar fi fost să fie un timp şi un ritm al progresului, numai că mersul istoriei a fost mult prea sincopat pentru ca să poată fi perceput ca atare; dimpotrivă, războaiele fără număr, multele zone cu dezvoltări inegale, unele chiar pasive, ritmuri încete, ori, rareori, alerte, numeroase discontinuități la scara plenetară şi locală nu au oferit cu uşurință iluminiştilor în secolul al XVIII-lea, ideea de progres în istorie. Şi, dacă totuşi au proiectat-o (în pofida timpului / şi a ritmului ciclic tradițional!), au făcut-o numai privitor la Europa cea raționalistă şi dinamică, adevărat "motor" al istoriei în acele secole 15), impunându-şi "canonul" său tot mai mult în lume (în timp ce un ilustru filosof al istoriei, Hegel, consacra istoria universală ca devenirea Spiritului, a Ideii Supreme în lume 16)).

Mersul istoriei mai departe în secolul al XX-lea, secol al mondializării - şi al celor două războaie mondiale! - nu ne oferă încă, în pofida progresului material, corelații ale dezvoltării economice, sociale şi culturale, adică ceea ce marchează cu adevărat o civilizație unitară şi ascendentă; mai recent, primatul economiei corelat cu proiectul politic, vizează globalizarea, ca soluție progresistă, dar antrenează costuri inimaginabile (întrucât: "Nu există progres care să nu ceară plată; aceasta e regula..." 17)). Între cele mai neavenite "costuri" se menționează nivelarea culturală, eludarea spiritului creator şi a identităților locale. Promovarea universalității constituie - după cum arată Paul Ricoeur - "o distrugere subtilă nu numai a culturilor tradiționale, ceea ce nu ar fi poate un rău ireparabil, dar şi a ceea ce aş numi... nucleul creator al marilor civilizații, al marilor culturi, nucleul de la care pornim când interpretăm viața şi de la ceea ce numesc anticipat nucleul etic şi mitic al umanității" 18).

Se pune în mod firesc întrebarea: Cui prodest? deoarece de-canonizarea marilor culturi zonale tradiționale şi a fermentului lor creator pentru ca să se impună "canonul" universalizării (v. şi religia "new age", apare drept cea mai nocivă formă de totalitarism, dovadă că încă nu se învață nimic din istorie.

Un foarte bun observator istoric precum Fernand Braudel se întreabă printre rânduri ce şanse poate avea structura economică de azi care promovează globalizarea, dacă ea a aplatizat trendurile ciclice care au caracterizat (şi) perioada anterioară a capitalismului şi, mai ales, a aplatizat "mişcările de maree care ritmează istoria materială şi economică a lumii" 19). Întrebându-ne şi noi, nu omitem să observăm că metafora fluxului şi refluxului, adică a unei ciclicități, nu înseamnă recurența timpului ciclic al umanității arhaice şi tradiționale rurale, ci un mod de evoluție (progres) "în spirală", prin reluări sau alternanțe (la distanțe temporale variabile), de fiecare dată altfel, ale aceloraşi esențiale forme economico-istorice de bază, opozitive şi complementare, care se "actualizează" şi "potențializează" recesiv şi reciproc pe un traseu relativ analog celui fizical, adică "transfinit" (St. Lupasco).

Nivelul cultural de abordare implică raportului canon-noncanon ipostazări contigui pe traseul devenirii culturii; văzută în mod holistic ca realitate ("a-reală"!) de ordin spiritual, în care se proiectează semiotic (adică, semnificativ şi comunicativ, deopotrivă) elementele habitatelor umane. Cultura există în spațiu şi timp prin culturi particulare (unele, ample şi greoaie asemeni unor plăci tectonice, la scara planetei, altele, mai reduse, individualizate etnic şi funcționând, pe alocuri, ca enclave, autotrof).

Cultura indiană este altfel decât cea greacă (au constatat "la fața locului", cărturarii aduşi de către Alexandru Macedon), cultura egipteană, prin vechimea şi superioritatea ei, i-a influențat pe primii greci (Pythagora, Herodot), după cum la rândul ei, în amurg, a primit o infuzie elenistică; romanii erau fericiți să vadă Arcadia sau să se înfrupte din aurul Daciei; arabii sarazini erau cruzi şi, totuşi, nobili, cu o înaltă cultură (au resimțit-o îndeaproape spaniolii în Evul Mediu); Magellan, ocolind lumea, i-a arătat

Europei culturi primitive; Marco Polo, ajungând în China, i-a amintit aceleiaşi Europe de o mare şi străveche civilizaţie , iar cu un sfert de mileniu în urmă, unii europeni, trecând Oceanul, au crezut - şi, mai apoi, au făcut (!) - America drept "Pământul Făgăduinţei".

În toate cazurile, "armătura" locală autarhică de precepte ale existenţei se vădea asemănătoare (ca într-un continuu canon uman - căci "pretutindeni trăiesc oameni") şi, pe de altă parte, se vădea contrazisă de alte precepte, ale altora, "non-canonice"... De aici, dichotomiile culturale de resort psihologic: eu-tu, eu-altul, noi-ceilalţi sau de resort quasi-abstract: identitate-diferenţă, identitate-alteritate, identitate-diversitate ş.a., cu, bineînţeles, reflexele lor de mentalitate şi de expresie literar-artistică identitare, dar şi cu tentaţiile de schimb reciproc de valori într-o convieţuire fără primejdii.

Asemănările şi diferenţele au însoţit perpetuu percepţia contractelor între culturi, constituind obiectul curent al abordării lor comparatiste. Împrumuturile şi influenţele, deopotrivă, ele contribuind la atenuarea diferenţelor, într-un plan de inter-comunicare şi con-vieţuire "în vecinătate" sau "la distanţă".

Acest proces (al impactului între culturi) a înregistrat, în genere, trei atitudini distincte în raport de dichotomia iniţială (dintre culturile aflate în contact) şi, totodată, trei soluţii de "rezolvare" a acestei dichotomii:

1. Conştiinţa (şi trufia) superiorităţii - de aici, soluţia aculturaţiei (a asimilării şi integrării) comunităţii şi culturii mai puţin dezvoltate, impunerea "canonului" propriu de valori unei culturi diferite; ca soluţie operativă: cucerirea prin violenţă.

2. Complexul de inferioritate al comunităţii etnice cu o cultură mai redusă ori retardată - de unde tendinţa de apărare a identităţii sale culturale (enculturaţia);

3. Toleranţa (recioprocă) - de unde multiculturalismul, ca soluţie de convieţuire a culturilor aflate în contact, şi interculturalismul, ca soluţie de "schimburi" / co-influenţe între culturi, forme de convieţuire reciproc transformatoare.

În prima dintre aceste situaţii avea de a face cu ceea ca Tv. Todorov defineşte ca etnocentrism: "a ridica în mod nepermis valorile proprii societăţii căreia îi aparţii la rangul de valori universale" 20) - o definiţie pe care o socotim marcată în mod evident de experienţa istorică (exemplul cel mai recent şi crunt: fascismul german), experienţă care, dacă luăm în considerare şi distrugerea popoarelor Americii Centrale de către conquistadorii spanioli (în numele crucii şi al coroanei spaniole) sau campaniile colonialiste ale altor europeni în Africa şi Asia, ar putea fi definită, prin extensie analogică, şi eurocentrism.

Etnocentrismul, însă, din punct de vedere etnologic şi cu referinţă la populaţiile de agricultori, are şi o altă faţă: legat de spaţiul (arhetipal) radiant (v. Leroi-Gourhan 21)), el are un caracter autarhic şi paşnic; aşa a fost el sesizat, în versuri horaţiene şi de către poetul german Martin Opitz, în secolul al XVII-lea, la ţăranul valah din Transilvania, cel căruia legătura zilnică cu câmpul îi asigura acel univers suficient, în care se îngemănează cerul cu pământul. În această ipostază, etnocentrismul este tolerant şi se poate înscrie în cea de a treia atitudine şi direcţie dintre cele menţionate mai sus.

Referitor la complexul de inferioritate, acesta este inerent în cazul impactului cu o cultură şi civilizaţie superioară (v. influenţele culturii elenistice în Orient, ale culturii greco-romane în Occident ş.a.); soluţia, finalmente, este la fel de inerentă: imitaţia şi adoptarea (canonului) valorilor superioare (a se observa, totodată, complementaritatea acestei atitudini cu aceea anterioară a superiorităţii). Lucrurile au fost elucidate mai demult de către Gabriel Tarde şi le cunoaştem în cultura românească prin intermediul lui Eugen Lovinescu, care, pentru a-şi susţine ideea modernizării

civilizației românești și, corelativă, pe aceea a sincronismului literar, a apelat la teoria imitației a sociologului francez, referindu-se la o acțiune în doi timpi de bază:

I. adoptare, preluare, imitație, simulare;

II. adaptare, stimulare, prelucrare creatoare.

Cu faza prelucrării creatoare, originale, cultura mai slab dezvoltată se autodepășește, dobândind potențialul "arderii etapelor" și stimulentul identității demne, consistente și rezonante; aceasta echivalează cu depășirea progresivă a complexului de inferioritate, într-un mod analog aceluia sugerat de G. Călinescu când a așezat propoziția :"Nasc și la Moldova oameni..." (din scrierile lui Miron Costin) ca moto pentru monumentala lui "Istorie a literaturii române de la origini până în prezent.

Toleranța apare ca o cutumă la populațiile pașnice care își reglează existența după "legi nescrise" sau după norma biblică a iubirii aproapelui. Despre toleranța poporului român s-a scris mult, iar noi aici nu redăm decât o mărturie (apud Simion Mehedinți) din partea unui preot lipovean dinainte de al doilea război mondial: "Statul român nu s-a gândit niciodată să ne facă vreo supărare; bisericile și preoții lipoveni se bucură de același respect din partea tuturor, ca și bisericile și preoții pentru ortodocși și nici nu se putea altfel, deoarece ne-am convins dintr-o lungă viețuire la un loc de firea îngăduitoare și deschisă a românului. Cum s-ar fi putut ca noi, creștinii, să nu ne bucurăm de libertate, când chiar credincioșii celorlalte confesiuni necreștine se bucură nu numai de libertate, ci chiar de protecția statului român? Iar libertatea aceasta nu e de formă, ci de fapte..." 22).

"Toleranța reciprocă și înțelegerea mutuală" reprezintă azi un imperativ al democrației moderne, iar pentru acestea multiculturalismul (conviețuire bazată pe prețuirea identității etnoculturale dar autarhice) trebuie "depășit" cu ideea (și educația) interculturală: "să trecem de la o logică mono la o logică a lui inter" 23); bazată pe respectul diferenței celuilalt, interculturalitatea implică schimbul liber și reciproc de valori, care asigură o dinamică fără conflicte societății. În acest sens, în Comunitatea Europeană (ca o macro-societate multinațională) instituie un nou suport de tip canon-noncanon, reprezentat de relația între normele integrării și cutumele identității etnic-naționale și culturale.

La această relație - istorică, (inter)culturală, politică, instituțională - se referă o cercetare românească recentă care evidențiază "determinarea (izolarea, descrierea și analiza) factorilor care favorizează integrarea europeană și a factorilor de <<rezistență>> care acționează în cultura română" 24)ca, de altfel, și în celelalte țări, în aspecte particulare. În această procesualitate, identitatea, ca noncanon, nu va ajunge recesivă, întrucât normele integrării, un nou canon, nu prevăd pentru identitate asimilarea ("integrarea în"), ci cooperarea ("integrarea cu").

Note bibliografice:

1. Mircea Martin, *Canonizare și decanonizare* în: "Observatorul cultural". București, nr. 2, 07.03 - 13.03.2000, p. 16.
2. v. Mircea Martin, *Pentru o lărgire a conceptului de canon*, în: "22", an XI, 2000, nr. 9, 29 febr. - 6 martie, p. 12.
3. Harold Bloom, *Canonul occidental. Cărțile și Școala Epocilor*. București, Editura "Univers", 1998.
4. v. Stephane Lupasco, *Logica dinamică a contradictoriului*... București, Editura Politică, 1982, p. 27 ș.c.l.
5. Niels Bohr - apud St. Lupasco, op. cit.

6. St. Lupasco, op. cit.
7. v. Mircea Florian, *Recesivitatea ca structură a lumii*, vol. I-II. Bucureşti, Editura "Eminescu", 1983, 1987.
8. v. Mircea Eliade, *Aspecte ale mitului.* Bucureşti, Editura "Univers", 1978, pp. 52-70 ("Eschatologie şi cosmogonie").
9. v. Mircea Itu, *Indianismul lui Eminescu.* Braşov, Editura "Orientul Latin", 1995, pp. 14-54; v. şi Aurel Petrescu, *Eminescu - metamorfozele creaţiei*. Bucureşti, Editura "Eminescu", 1974, p. 161-162 şi Amita Bhose, *Eminescu şi India*. Iaşi, Editura "Junimea", 1978, pp. 115-124.
10. v. vol. "*Ce este literatura? Şcoala formală rusă"...* Bucureşti, Editura "Univers", 1983.
11. Heraclit - apud David Huisman, *Dicţionar de opere majore ale filosofiei*. Bucureşti, Editura Enciclopedică, 2001, p. 218.
12. Ibidem.
13. v. Ştefan Lupasco, *Logica dinamică...*, 1982, p. 29-30.
14. v. critica viziunii mecaniciste, la M. Bahtin, *Metoda formală în ştiinţa literaturii*. *Introducere critică în poetica sociologică*. Bucureşti, Editura "Univers", 1992, pp. 214-219.
15. v. Paul Hazard, *Gândirea europeană în secolul al XVIII-lea*. Bucureşti, Editura "Univers", 1981, pp. 414-416
16. cf. G.W.F. Hegel, *Prelegeri de filosofie a istoriei...* Bucureşti, Editura Academiei, 1968, p. 72 ş.c.l.
17. v. Fernand Brandel, *Timpul lumii,* vol. II. Bucureşti, Editura "Meridiane", 1989, p. 335.
18. cf. Paul Ricoeur, *L'histoire et verité*. Paris, Edition du Seuil, 1955, p. 276.
19. F. Brandel, op. cit. ... 1989, p. 336.
20. v. Tv. Todorov, *Noi şi Ceilalţi. Despre universalitate*. Iaşi, Institutul European, 1999, p. 18.
21. v. Andrè Leroi-Gourhan, *Gestul şi cuvântul*, vol. II. Memoria şi ritmurile. Bucureşti, Editura "Meridiane", 1983, pp. 124-141.
22. v. Simion Mehedinţi, *Creştinismul românesc...* Bucureşti, Editura "Anastasia", 1995, p. 32.
23. Micheline Roy - apud Constantin Cucoş, Prefaţă la vol. P. Dasen, Ch. Perregaux, M. Rey, *Educaţia interculturală...* Iaşi, Editura "Polirom", 1999, p. 14.
24. Dan Horia Mazilu, *Cuvânt de deschidere*, în vol. *Identitate românească şi integrare europeană. Probleme şi perspective...* Bucureşti, Editura "Ars Docendi", 2003, p. 10.

SCRIITURA OGLINDĂ: VOCI ALE ISTORIEI ŞI VOCI ALE TEXTULUI

Doinița MILEA
Universitatea „Dunărea de Jos" din Galați

Résumé : *La double orientation de la littérature, du côté de la mémoire et celui du devenir, permet à restituer des événements passés mais aussi à découvrir les mises en scènes du soi déguisé, sous la pression de l'angoisse du temps et de l'Histoire, comme dans un immense miroir. La fiction assure cet espace-miroir, lieu du texte et lieu de la condition humaine, òu l'artiste, „l'anti-héros" de G. Grass, revit les images de son propre égoïsme, de sa culpabilité sociale, de la jeunesse à la maturité. La mise en texte d'histoires réelles ou fictives par l'intermède de l'appareil textuel permet à Grass de constituer un ensemble d'interrogations fondamentales concernant le récit de fiction comme modalité de fonctionnement de la représentation mentale, dans ses rapports avec d'autres phénomènes artistiques et, plus largement, représentationnels.*
Mots-clés*:miroir, fonctionnement, récit*

Imaginea unui anti-erou pentru care contingența existenței îmbracă acel caracter de iraționalitate pură şi obscuritate brutală, o fisură în care pe furiş s-a insinuat nentul, proiectată în oglinzile istoriei şi ale textului, spațiu de întâlnire a datelor realului, cu vinovățiile şi frustrările unei națiuni, extinse asupra întregii umanități, deschide perspective multiple. Singurătatea lui Oscar, personajul centru, generează sentimente şi resentimente, receptarea alunecând de la tragic la grotesc, de la liric la ironic, de la absurd la cinic, prin dialogul textual straniu între obiectivitate şi subiectivitate ca moduri de a organiza vocile textului, depăşind codul retoric al Bildungsromanului.

Pulverzarea acțiunii romaneşti, mascarea temporalității şi spațialității organizării narative, sub secvențele lirice-degresive retrospective, iradiază din focalizarea variabilă: ceea ce nararea la persoana I nu permite prin subiectivitatea şi interioritatea percepției, este preluat de persoana a III-a, falsă voce a obiectivității, sub care se ascunde acelaşi „neiubit" Oscar, cu frustrările şi jocurile de măşti recuzatoare. Tehnica fragmentarismului nu lasă totuşi impresia de improvizație, de notație rapidă, căci amprenta strategiei autentificatoare a amintirii şi a notării ei ca modalitate de a scăpa de disperarea totală în fața actului de a scrie, transpune direct mişcările vieții sub puterea acelui inconştient violent al eroului, ca factor structurant.

Primind premiul Nobel (1999), Günter Grass, acest scriitor german care în anii de după război făcea parte din grupul '47, iese declarativ la rampa Istoriei, în interviuri acordate marilor reviste literare din perspectiva maturității şi experienței creatoare (de la romanul care-l consacrase, ***Toba de tinichea***, trecuseră patruzeci de ani): nu întâmplător unul din ultimele texte se numeşte "***Secolul meu*** ".

Mai evident decât până acum, scriitorul îşi asumă istoria, cu "victime şi călăi": "Aceasta era ambiția mea literară: să reuşesc să creez, să provoc un ecou al acestui secol cu cele mai diferite glasuri".

În timpul care s-a scurs, plăcerea interviului reafirmă vechile-i puncte de vedere care-i sprijiniseră debutul şi alimentaseră comentariile criticii (***Toba de tinichea*** ca şi texte ulterioare, fusese legată de aventura detaliilor biografice, de la locul naşterii până la opțiunile artistice): "Fiecare are o singură biografie şi nu este deloc sigur că poate fi interesantă. În tot cazul, mie niciodată nu mi s-ar întâmpla să-mi scriu autobiografia. ***În primul rând, pentru că prefer să mint în ficțiune, în roman. Pentru ce s-o fac într-o biografie?*** "

Epoca teribilistă a debutului (aflat sub semnul dialogului dintre lirică şi proză scurtă şi grafică personală cu trimiteri suprarealiste – volumul ***Avantajele galinaceelor giruetă***, teatru într-un act primit cu răceală, poate pentru eclectismul viziunii realiste, romantice şi abstract-avangardiste şi în sfârşit romanele ***Ani de câine*** (1963), ***Anestezie locală*** (1969), care dezvoltă tematic proză scurtă sau texte dramatice anterioare) este văzută acum ca ucenicie literară (deşi premiile literare aparţin acelei perioade: în 1962, ***Toba de tinichea*** primeşte la Paris ***Prix du meilleur livre étranger***): "În Grupul '47 învăţam profesia" (referirea include maeştrii: Heinrich Boll, 1972, Premiul Nobel şi modelul formării "Despre maestrul meu Alfred Doblin").

Interesant este că lumea literară românească primeşte ***Anestezie locală*** în 1975, în colecţia ***Globus*** a editurii Univers, şi la mare distanţă cartea debutului (la aceeaşi editură Univers, în traducerea Norei Iuga, 1997), infinit mai cunoscută şi mai tradusă.

Cartea de tinereţe (autorul avea 32 de ani în 1959) contemporană ca spaţiu literar cu experienţele Noului Roman francez (Michel Butor – 1956 ***Emploi du temps***, 1957, ***La Modification***, Alain Robbe Grillet – 1953, ***Les Gommes***, 1957, ***La Jalousie***; Nathalie Sarrante – 1947, ***Portrait d'un inconnu***, 1956 – ***L'Ere du soupçon***, etc.) faţă de care se află la o distanţă măsurabilă în epicul învingător şi constituţia robustă a personajului, neîncercând disoluţia formelor narative şi a coerenţei personajului şi oprindu-se la dialogul cu o formă - Bildungsromanul -, care presupune privirea socială şi istorică.

În acest sens, una din lecturile cărţii ***Toba de tinichea*** presupune parabola politică: includerea ascensiunii la putere a lui Hitler în spaţiul rememorării ar putea fi sugestia unei conştientizări parabolice colective şi individuale a tragediei europene: nu întâmplător capitolul final rezumând devenirea eroului până la treizeci de ani, vede prin ochii lui Oskar, "inocentul viclean", "polonezi avântaţi în moarte şi comunicate speciale…".

În alt capitol (***Poşta poloneză, El se odihneşte la Saspe***), Oskar Mazerath se confesează lui Bebra : "Eu am fost maestre Bebra. ***Asta am făcut eu şi asta am făcut tot eu, am săvârşit această moarte şi nici pentru aceea nu sunt nevinovat***".

Recunoaştem aici imaginea ficţională a unui eseu celebru din 1948 al lui Karl Jaspers: ***Culpabilitatea germană***, în care patru niveluri de culpabilitate (culpa "criminală" – situată la nivelul celor care au dus poporul german la distrugere, culpa "politică" – implicându-I pe cei care au devenit instrumentul acestei crime, culpa "morală" a celor care-şi văd vecinul schingiuit şi nu iau nici o atitudine şi în fine, culpa "metafizică", a celor care trăiesc într-un regim politic), pregătesc reflecţia asupra ultimelor două (dat fiind că primele două cad în sarcina justiţiei): "*Fiecare individ trebuie să se judece pe sine, când a fost laş* ".

În egală măsură, ***Toba de tinichea*** este o carte despre lumina şi umbrele din interiorul artistului (lumea literaturii germane având, deja, modele celebre**, *Moarte la Veneţia, Doktor Faustus***...), dacă pornim chiar de la opţiunile eroului prezente în două variante: prin monologul interior şi prin viziunea unui comentator care uneşte perspectiva comportamentistă cu elemente de analiză psihologică: " În timp ce Oskar îşi agăţa toba de gât şi-şi vâra beţele sub bretele, ducea ***tratative simultan cu zeii săi Dionyssos şi Apollo. Dacă Apollo năzuia către armonie şi Dionyssos către beţii şi haos****, Oskar era un mic semizeu,* ***care armoniza haosul şi punea raţiune în stările de beţie****"*.

Dubla alegere, ca temă existenţială, bântuie spaţiul construcţiei interioare de la nivelul Bildungsromanului: "Această dublă alegere avea să-mi stabilească şi să-mi influenţeze viaţa, cel puţin pe aceea pe care plănuisem singur s-o duc în absenţa tobei.

Până în ziua de azi, ***oscilez*** nepăsându-mi de Schiller şi de tovarăşii lui, ***între Rasputin şi Goethe***, între vraciul şi atotştiutorul, între întunecatul care înrobea femeile şi luminosul prinț al poeților, care se lăsa așa de lesne înrobit de femei". Un alt element interesant în structura cărții este obsesia "spațiului închis" care introdus sub forma "spitalului de boli nervoase" pregăteşte confesiunea eliberatoare: ***cartea povestire***: "În consecință, îngrijitorul meu nu poate să-mi fie dușman. Am prins drag de el, ***îi povestesc*** privitorului din spatele uşii, de îndată ce-mi calcă odaia, ***întâmplări din viața mea, ca să mă poată cunoaşte***, în ciuda vizorului care-i stă în cale".

Cu altă ocazie, "albumul de fotografii" este văzut tot ca un spațiu capcană, declanşator de confesiuni "groapă de familie deschisă la lumina zilei (…), dragostea lui Oskar pentru ***labirint*** ".

Aceeaşi deschidere în povestire recuperatoare o regăsim şi în ***Anestezie locală*** : "toate astea le-am povestit dentistului meu ".

Dar ceea ce domină tematic romanul este artistul şi recuperările sale: dinspre amintire şi din social: ***toba de tinichea***, pe care Oskar "o pune sub cheie" când moare maestrul Bebra (iată şi ucenicul şi maestrul!) este simbolul acestei apartenențe: "Dar cine a trimis fluturele şi i-a îngăduit lui şi tapajului … făcut de descărcările electrice ale verii târzii, să-mi aţâţe pofta pentru toba de tinichea promisă de mama şi să mă facă s-o îndrăgesc şi s-o răvnesc…".

Artistul şi modelele sale traversează textul: "în albumul meu spiritul lui Goethe, atestând cele două suflete ale mele, datorită cărora ***pot în acelaşi timp să cobor cu o singură tobă la numele mele*** în Petersburg şi Weimar…".

Discursul ironic şi metatextual trimite în egală măsură la modele celebre: evocarea naşterii şi copilăriei îmbracă modelul celebru al lui Lawrence Sterne: "Pe cât de influențabil am ascultat ca embrion numai de mine şi oglindindu-mă în lichidul amniotic, m-am observat cu minuție pe atât de critic am pândit primele remarci spontane ale părinților mei sub becuri. Urechea mea era trează… Când Oskar o să fie de trei ani o să-i iau o tobă de tinichea…".

Legătura cu modernizarea prozei postbelice este evidentă în secvențele autoreflexive, care-l apropie sau îl plasează în vecinătatea postmoderniştilor americani şi sud-americani: fragmentul de mai jos este alături de Ernesto Sábato şi al său ***Abaddon Exterminatorul***: *" **O povestire se poate începe de la mijloc şi poate crea confuzie***, păşind hotărât înainte şi înapoi. Te poți da modern, poți şterge toate timpurile şi toate distanțele, ca pe urmă să anunți sau să pui pe alții să anunțe că problema spațiu-timp a fost în sfârşit rezolvată în cele din urmă… Mi s-a spus chiar că face impresie dacă începi prin a menține cu tărie: nu mai există eroi de roman…".

În alt punct al cărții (capitolele păstrându-şi rolul de chei de lectură) – "Credință, speranță, dragoste", construieşte ca şi Raymond Queneau în *Exercices de style*, cincisprezece variante ale unei povestiri, matrice în care un muzician Meyn şi-a ucis cele patru pisici, sau moartea bunicului, (tipul de legătură între variantele povestirii este amplificarea receptării afective).

Vorbind despre sine şi despre lume, Oskar "cu statura lui de gnom, cu înfățişarea lui de trei ani…" încearcă în finalul cărții (cartea a ***treizeci de ani*** din viață), o întoarcere către sine, la finalul acestui traseu existențial nu-l aşteaptă (pe fundalul unui joc de copii) Bucătăreasa Neagră (obsesiva prezență a întunericului): "dacă tot e să fug, singura fugă care să merite e fuga în direcția bunicii mele" – o întoarcere simetrică spre originile cărții şi ale familiei – spațiul protector al acestui pitic-toboşar: "E dificil să anunți cu o simplă tobă de tinichea din cele ce se găsesc în prăvăliile de jucării … sfârşitul plutelor de lemn, purtate de râuri până la linia orizontului. Şi totuşi am reuşit ***să***

cânt prohodul, **cu *toba mea***, portului de lemne… tuturor ascunzătorilor de pe insula Speicher cunoscute mie".

Bibliografie

Dambre, M., (sous la direction de), *L'Éclatement des genres au XX-ème siècle*, Presse de la Sorbonne Nouvelle, Paris, 2001
Dethurens, P., *De l'Europe en littérature. Création littéraire et culture européenne au temps de la crise d'esprit*, Droz, Genève, 2002
Hartog, F., *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Seuil, Paris, 2003
Mark, L., *Spiritul nesăbuit. Intelectualii în politică*, Polirom, Iaşi, 2005
Pavel, T., *Univers de la fiction*, Seuil, Paris, 1988

EVOLUȚIA IDEILOR POLITICE ÎN SECOLELE XVI-XVII

Diana PRESADĂ
Universitatea Petrol-Gaze din Ploieşti

Abstract*: This paper highlights the contribution of Niccolò Machiavelli, Thomas Hobbes and John Locke to the founding of a new political theory. The analysis therefore focuses on the fundamental conceptions that paved the way to modern political thought: the civil polity and statecraft, the social contract theory and political legitimacy, unlimited or limited sovereign power.*
Key-words*: political thought, social contract theory, sovereign power*

În secolele XVI-XVII, gândirea politică evoluează într-o nouă direcție, desprinsă de axele convenționale de referință: idealismul platonician, ordinea socială naturală a lui Aristotel şi concepția sacerdotală asupra guvernării ce a dominat în Evul Mediu. Machiavelli arată că politica este o operă umană, Hobbes elaborează o teorie rațională a puterii, iar Locke construieşte o teorie a legitimității autorității politice şi a limitelor puterii.

Articolul îşi propune să evidențieze contribuția lui Machiavelli, Hobbes şi Locke la constituirea ştiinței moderne a politicului.

De la *regimen*-ul medieval la arta pragmatică a guvernării. Gândirea politică medievală, indiferent de accentele şi manifestările sale de-a lungul secolelor, este inseparabilă de conştiința religioasă. Ca urmare, ecleziologia creştină este cea care se pronunță în ceea ce priveşte originea, natura şi condițiile de exercitare a puterii, iar a gândi guvernarea medievală în sens politic presupune a o raporta în permanență la termenul de *regimen*, un concept plurivoc care întruneşte un conglomerat de funcții, de la de virtuțile princiare până la diversele îndatoriri publice (a conduce şi a apăra o cetate, stăpânire de sine, cumpătare, prudență, a dirija oamenii corectându-le comportamentul şi orientându-i pe calea cea dreaptă). Puterea fiind de origine divină, *regimen*-ul este încredințat regelui de către Dumnezeu prin intermediul slujitorilor săi, reprezentanții bisericii, pentru a stăpâni trupurile şi a le călăuzi sufletele spre mântuire. În secolul al XIII-lea, pe fondul dezvoltării monarhiilor şi al interesului acordat instituțiilor monarhice de către scolastici o dată cu redescoperirea *Politicii* lui Aristotel, se declanşează procesul de politizare a *regimen*-ului, care ajunge să se confunde cu funcția regală (a domni înseamnă a guverna). Cu toate acestea, noul *regimen* politic continuă să fie circumscris sferei morale. Încă nu există nici o linie de demarcație între virtuțile personale ale suveranului şi capacitatea sa de a-i conduce pe ceilalți, între comportamentul etic şi actul de a guverna [1].

Ruptura față de gândirea politică medievală o produce Machiavelli în secolul al XVI-lea prin teoria sa asupra statului, termen pe care îl introduce în vocabularul politic. Cercetându-i dinamismul natural, metodele şi aspectele funcționale, Machiavelli conceptualizează statul ca instituție pur umană, autonomă față de religie, care are rolul de a garanta stabilitatea unei națiuni. În acest context, principele întruchipează statul, *căci el îl întemeiează şi îi dă legile...îi aduce pe toți împreună asigurând unitatea societății* [2], iar politica se defineşte ca o artă a guvernării, capabilă să asigure conservarea şi dezvoltarea statului. Felul în care Machiavelli utilizează conceptul de stat nu corespunde încă sensului modern de structură independentă de aparatul de

conducere, însă reprezintă un pas înainte comparativ cu *regimen*-ul ecleziastic. Astfel, *stato* desemnează persoana principelui, eforturile sale de a-şi menţine poziţia, dar şi forma de guvernare. Totodată, sensul cuvântului aparţine câmpului semantic al dominaţiei, fie că reprezintă teritoriul pe care principele îşi exercită stăpânirea, fie că trimite la dobândirea de noi teritorii sau *stati,* după cum explică Machiavelli în textele sale.

O dată cu Machiavelli statul se laicizează, ceea ce presupune eliberarea acţiunii politice de sub rigorile eticii. Astfel, guvernarea utopică, bazată pe virtuţile principelui şi orientată spre binele obştesc, lasă locul unei arte pragmatice de guvernare care vizează succesul politic. Principele său este sfătuit să se folosească de credinţele poporului pentru a-şi consolida puterea şi nu să se preocupe de adevărul lor absolut, deoarece menirea lui nu este să instaureze o ordine ideală pe Pământ. În viziunea gânditorului florentin, religia nu mai este un scop în sine, ci doar un instrument la îndemâna liderului politic.

Portretul suveranului, care acoperă capitolele XV-XVIII din *Principele*, este departe de arhetipul unui *rex justus* medieval, ca şi de tema convenţională referitoare la raportul dintre *virtus* şi *fortuna* (acţiunile unui prinţ virtuos depind de capriciile sorţii care îl pot sprijini sau, din contră, îi pot zădărnici eforturile). Deşi Machiavelli valorifică tradiţia tratatelor de conduită regală numite *Specula* şi continuă stilul medieval de a reliefa virtuţile individuale, el răstoarnă optica operând cu ideea de *virtù* în opoziţie cu *virtus*. În locul smereniei şi al însuşirilor nobile recomandate de Biserică, Machiavelli propune figura omului de stat ambiţios, a cărui virtute este tocmai orientarea sa către satisfacţiile terestre: dorinţa de glorie şi de a stăpâni. Reuşita demersurilor politice este condiţionată, spune Machiavelli, de cinci calităţi esenţiale: principele trebuie să fie şef militar, să fie bogat (contrar *Bibliei,* sărăcia este o disfuncţie periculoasă a guvernării), să se facă temut, să manifeste spirit realist şi să demontreze capacitatea de a-şi modela strategia în funcţie de *mersul lucrurilor*, adică de ceea ce dictează situaţia concretă. Acestea împreună alcătuiesc meritul personal al prinţului pe care îl numeşte *virtù*, o îmbinare fericită de cunoştinţe şi abilităţi politice care îi permite prinţului să domine *norocul* sau circumstanţele neprevăzute pentru a instaura legea şi a-şi exercita puterea. În opinia sa, omul politic trebuie să stie *să fie vulpe pentru ca să recunoască cursele şi să fie leu pentru ca să-i sperie pe lupi* [3].

Se produce astfel o distanţare radicală atât faţă de discursul medieval în genere, cât şi faţă de cel umanist în special, cel care perpetua un clişeu comportamental bazat pe prudenţă şi echilibru. Astfel, locul conceptului etic de *virtus* este preluat de un concept politic, *virtù*, care desemnează o poziţie de forţă: principele se află angajat într-o bătălie permanentă cu realitatea schimbătoare din propriul său stat.

Ideea separării politicii de morală este indisolubil legată de una dintre concepţiile sale fundamentale ce va face carieră în gândirea şi teoria politică ulterioară – *realismul politic*. Din acest punct de vedere, Machiavelli nu numai că se diferenţiaza de realismul lui Aristotel, dar contrazice, în egală măsură, teoriile idealiste ale guvernării. Aşa cum ne asigură încă din capitolul al XV-lea din *Principele*, gânditorul florentin uită de idoli, de Platon şi Aristotel pentru a scrie total diferit de *modul de tratare obisnuit al celorlalti* [4], pornind de la *cunoaşterea faptelor şi nu de la simpla lor închipuire* [5]. Scriitorul se pronunţă în favoarea experienţei şi a cunoaşterii nemijlocite, înţelegând că actul politic porneşte întotdeauna de la o realitate obiectivă asupra căreia actorul politic, suveranul, trebuie să acţioneze pentru a o transforma. De altfel, *Capitolul XVIII*, unde formulează principiul utilităţii politice a acţiunii**,** a fost ţinta reproşurilor celor care au acuzat imoralitatea ideilor sale. Aici, în urma analizelor asupra situaţiei particulare a

Italiei contemporane lui, ajunge la concluzia că, pentru a realiza un scop politic**,** principele trebuie să se folosesca de toate mijloacele, inclusiv *la nevoie să ştie să facă răul* [6]. Pentru Machiavelli, unitatea şi stabilitatea statului sunt valori absolute, iar principele este obligat să lupte cu orice preţ pentru ca statul să existe.

În calitatea sa de gânditor realist, Machiavelli subminează ceea ce a fundamentat sistemul politic tradiţional. Dar, în ciuda faptului că a transformat regulile şi obiectul artei de a guverna, el nu face încă deosebirea dintre stat şi guvernare, concepţia sa asupra statului identificându-se cu exercitarea puterii politice. Ca şi scolasticii, el consideră că a domni este acelaşi lucru cu a guverna, cu deosebirea că dezideratul eficienţei îl substituie pe cel al dreptăţii.

Societatea politică, un artificiu inventat de om. Clarificarea conceptuală a diferenţei dintre stat şi guvernare o va efectua Hobbes în secolul al XVII-lea, o dată cu teoria sa raţională asupra statului**.** Spre deosebire de Machiavelli, pentru filosoful englez, arta guvernării nu duce la crearea statului, ci la menţinerea şi conservarea sa. Este o distincţie importantă care semnalează separarea definitivă a guvernării de instituţia deţinătoare a puterii. Dacă pentru Machiavelli dobândirea şi păstrarea puterii reclama strategii politice identice, pentru Hobbes menţinerea statului se înscrie printre îndatoririle suveranului, îndatoriri care derivă din statutul său de suveran.

În ceea ce priveşte apariţia statului, Hobbes are în vedere doi factori esenţiali, pasiunea omenească şi un aspect de ordin juridic. Omul, în calitatea lui de lucru care gândeşte, este un spirit corporal, dar şi o voinţă animată de necesitate şi dorinţă care intră sub incidenţa legilor mecanice. Şi cum viaţa se identifică cu mişcarea, filosoful defineşte pasiunile drept mişcări prin care obţinem ceea ce ne satisface dorinţele. Dintre acestea, străduinţa de a ne conserva fiinţa şi de a ne atinge interesele personale (procurarea hranei, necesitatea de a ne apăra) duce la apariţia societăţii. În această perspectivă, omul nu mai este un *zoon politikon*, deoarece societatea nu mai apare ca un loc natural al individului. Dimpotrivă, naturală este doar dorinţa omului, pe care o numeşte *conatus*, de a se menţine ca fiinta. Dar, in colectivitate, oamenii, care sunt de la natură fiinţe egoiste, preocupate exclusiv de binele propriei persoane, se distrug reciproc. Dotat cu raţiune, omul prevede pericolele care îl asaltează din toate direcţiile şi, sub imperiul unei permanente angoase a morţii, el atacă înainte de a fi atacat, aflîndu-se în acea condiţie numită razboi: *un război al fiecărui om împotriva fiecărui altul* [7]. Hobbes dezvoltă ideea de conflict generalizat, precizând că sensul termenului nu conţine doar actul de a lupta în sine, ci şi tendinţa naturală a omului spre agresivitate, pe care o numeşte *voinţa înfruntării* sau *dispoziţia de a lupta*.

Totuşi, subliniază Hobbes, există o regulă generală a raţiunii care îi dictează omului, dacă fiecare va proceda la fel, să renunţe la dreptul lui natural de a se apăra şi de *a se mulţumi cu atâta libertate faţă de alţi oameni câtă le-ar acorda el lor faţă de el însuşi* [8]. Este vorba de un transfer de drept privat în favoarea dreptului public, după cum ne spune Hobbes, un transfer reciproc de drepturi în baza unui contract. În urma pactului social, care este un act voluntar şi juridic, mulţimea se uneşte *într-o singură persoană numită Comunitate civilă* [9] sau *Statul-Leviathan*, o construcţie artificială care le oferă, în schimbul renunţării la drepturile lor, securitatea propriei vieţi şi ordinea socială.

Însă contractele, în absenţa unei instanţe care să le certifice aplicarea nu au nici o valabilitate, deoarece legile naturale *(dreptatea, echitatea, modestia, mila sau, într-o formulare cuprinzătoare, a face altora ce ai dori să ţi se facă ţie)* se opun pasiunilor *(părtinire, mândrie, răzbunare şi alte asemenea).* Concluzia lui Hobbes este clară, *convenţiile, fară sabie, nu sunt decât* v*orbe în van, lipsite de orice putere în a da cuiva*

siguranță [10]. De aceea, cel care garantează aceste avantaje nu poate fi decât suveranul unei comunități civile, fie că este un singur om sau o adunare, iar această persoană numită să fie purtătorul de cuvânt al fiecăruia înseamnă mai mult decât un acord, pentru ca ea reprezentă *unitatea reală a tuturor într-una şi aceeaşi persoană*, care este opera unei *convenții a fiecărui om cu fiecare alt om* [11]. Realizarea unității politice, întruchipate de suveranul care reunește voințele individuale într-una singură, marchează momentul în care mulțimea devine un popor conștient de sine.

Pentru Hobbes, scopul suprem al guvernării rezidă în apărarea intereselor poporului, ceea ce implică, pe lângă asumarea rolului militar, menținerea ordinii şi rglementarea moravurilor, administrarea economiei publice. În măsura în care Hobbes definește scopul vieții civile în Statul-Leviathan ca bunăstare a vieții poporului, el anticipează curentul de inspirație utilitaristă care va lua amploare în secolul al XVIII-lea. Totuşi, el nu depăşeşte cadrul politic al problemei, deoarece analiza practicii guvernării rămâne circumscrisă ideii de putere. În opinia sa, arta guvernării presupune abilități specifice din partea suveranului care trebuie să ştie să se facă ascultat de supuşii săi, căci prosperitatea unei națiuni nu este dată de forma de guvernâmant, ci de supunerea absolută a celor conduşi. Teza absolutismul puterii politice se leagă de natura pactului social însuşi: atunci când se decid să renunțe la drepturile lor în favoarea statului reprezentat de suveran, oamenii îşi cedează în mod definitiv puterea lor individuală. Hobbes explicitează că *ei s-au legat, fiecare în fața fiecărui altul, să fie autorii cunoscuți ai orice ar face sau ar crede nimerit să facă acela care este deja suveranul lor* [12]. Primele cincisprezece paragrafe ale capitolului al XVIII-lea din *Leviathan*, care stabilesc drepturile suveranului instituit, demonstrează pe larg de ce oamenii trebuie să se supună puterii suverane. Ideea de bază este că un conducător se situează în afara contractului mutual al oamenilor, *căci acordarea suveranității prin mijlocirea unei convenții este lipsită de sens* şi atâta timp cât acțiunile şi deciziile sale vizează pacea şi binele tuturor, ele sunt legitime şi oamenii trebuie să se conformeze necondiționat (cu rezerva atacului la propria viață). Chiar şi atunci când puterea suverană comite inechități, filosoful nu le încadrează în categoria *nedreptăților sau vătămărilor* propriu-zise, întrucât persoana care reclamă că suveranul i-ar fi adus vreun prejudiciu nu face decât să se revolte împotriva a *ceva al cărui autor este el însuşi* ori, conchide filosoful, *a te prejudicia pe tine însuți este cu neputință* [13].

Aşadar, Statul-Leviathan este o ființă artificială pentru că se naşte dintr-o convenție a tuturor şi este înzestrat cu un suflet artificial, suveranitatea. El este mult mai puternic şi mai rațional decât indivizii ce se conduc prin ei înşişi într-o stare naturală violentă şi dezorganizată. Problema care ramâne însă deschisă este dacă supunerea față de suveran este întotdeauna legitimă.

Teoria legitimității autorității politice. Ca şi Hobbes, Locke pleacă de la analiza stării de natură, când fiecare este liber şi egal (*Al doilea tratat despre guvernarea civilă)*, dar premisa sa este cu totul alta. Condiția naturală nu este o stare de *război al tuturor împotriva tuturor* pentru că oamenii, organizați în familii, îşi duc existența în armonia legii naturale, respectată de toată lumea. Această lege naturală *care porunceşte tuturor* se identifică cu rațiunea, învățându-i pe oameni că sunt *toți egali şi independenți* şi că au obligația de a *conserva restul umanității,* aşa cum fiecare are *obligația de a se conseva el însuşi* [14]. În această etapă există proprietate, care constă în ceea ce oamenii folosesc de la natură pentru a supraviețui, iar în procesul muncii, omul poate completa ofrandele naturii cu produse create de el însuşi şi asupra cărora el este îndreptățit să aibă toate drepturile. De remarcat este accepția cuprinzătoare a

noțiunii de proprietate care include nu numai bunurile materiale, ci şi viata şi munca omului.

Cu toate acestea, starea de natură este *inconvenabilă* pentru că oamenii sunt tentați să nu mai respecte drepturile naturale ale celorlalți (la viață, libertate şi proprietate), iar apariția banilor va avea ca efect destrămarea echilibrului inițial. Înclinația oamenilor de a face rău şi de a atenta la bunurile celorlalți constituie abateri de la legea naturii, adică de la regula rațiunii şi a echității comune. Şi, pentru că *nu există nici o superioritate sau jurisdicție a unuia asupra celuilalt* [15], este normal ca fiecare persoană vătămată să sancționeze nelegiuirile şi să se apere în calitate de executor al legii naturale. Ca şi Hobbes, el apreciază că, în această fază, este nevoie de instituirea societății politice care să pună capăt arbitrariului voințelor individuale.

Unirea într-o societate politică presupune încheierea unui acord stabilit în comun prin care oricine, părăsind starea naturală, intră în colectivitatea respectivă cu condiția renunțării la întreaga sa putere în favoarea majorității. Contractul între indivizi reprezintă modul efectiv de constituire a societății civile şi de legitimare a unei cârmuiri.

Pentru Locke guvernamântul rezultă dintr-un consens popular, însă, spre deosebire de Hobbes, el susține suveranitatea limitată, atacând astfel baza monarhiei absolute hobbesiene care se justifica prin situarea ei deasupra oricărui contract social. De altfel, întreaga sa teorie politică se fundamentează pe ideea de limitare a puterii, indiferent că este vorba despre monarh, magistrați sau alți indivizi, iar mecanismul cel mai eficient de restricționare a tendinței spre abuzul de putere nu este decât legea. La rândul lor, pentru a funcționa eficient, regulile întocmite de legislatori trebuie să urmeze ceea ce voința divină impune prin *legea fundamentală a naturii* [16] şi anume conservarea omenirii, fapt ce atestă natura dual㠹 rațională şi divină, a legilor în concepția lui Locke.

Locke merge mai departe şi divizează suveranitatea absolută a lui Hobbes în trei puteri corespunzătoare celor trei direcții concrete de acțiune, legislativul, executivul şi relațiile internaționale, trasând astfel jaloanele instituționale care configurează statul. Suveranului îi revine puterea executivă şi federativă, iar controlul asupra legislativului îl deține poporul prin reprezentanții pe care îi numeşte în acest scop. Legislativul *aşezat în corpuri colective de oameni, numite senat, parlament sau oricum doriți* [17], căruia i se subordonează executivul, este puterea supremă pentru că veghează cum executivul aplică legea şi cum se preocupă de binele comun. Atâta timp cât totul decurge conform contractului, poporul nu intervine şi lasă legislativul să exercite puterea în numele lui.

Dacă însă cei mandatați, parlament sau rege, nu respectă obligațiile prevăzute în contractul social, atunci poporul este îndreptățit să le retragă încrederea şi să îi schimbe, ceea ce înseamnă că poporul păstrează întotdeauna o suveranitate potențială care se concretizează ori de câte ori este cazul. Nimic nu justifică absolutismul şi încălcarea drepturilor elementare ale naturii, spune Locke, proclamând dreptul poporului la rezistență şi revoltă, pe care îl numeşte *dreptul de a face apel la Cer*. Este un radicalism democratic de mare rezonanță care va pregăti terenul concepției moderne a subordonării puterii politice față de societatea civilă.

Astfel, la antipodul absolutismului lui Hobbes, sistemul politic lockean are în vedere individul liber, conştient de drepturile sale, egalitatea politică şi juridică. Sub acest aspect, doctrina politică expusă în cele *Două tratate despre guvernare* ca şi susținerea egalității în drepturi pentru toate cultele în *Scrisoare despre toleranță* au marcat evoluția liberalismului. În egală măsură, ideile sale directoare – principiul respectării majorității, funcționarea colectivității după reguli liber-consimțite, instituțiile puse în slujba libertății oamenilor şi a proprietății, preocuparea pentru instituirea de

norme limitative ale puterii – au alimentat doctrina liberalismului modern. Din această perspectivă, Giovanni Sartori apreciază accentul pe care l-a pus Locke pe domnia *legii şi a statului constituţional*, faptul că a înţeles libertatea ca *libertate politică* şi nu ca *principiu al liberului schimb* sau, mai grav, ca *lege a supravieţuirii celui mai puternic* [18]. Teoria politica lockeană va avea o puternică înrâurire asupra regimului constituţional englez, asupra Declaraţiei de Independenta a Statelor Unite, dar şi asupra lui Montesquieu şi Rousseau în secolul al XVIII-lea.

Concluzii. Analiza evoluţiei ideilor politice cuprinse în operele lui Machiavelli, Hobbes şi Locke, susţine refundamentarea politicului în secolele XVI-XVII. Machiavelli, primul gânditor politic care se desprinde radical de întreaga contribuţie scolastică, este creatorul stiinţei politice moderne, obiective şi eliberate de morală, anticipând dinamica politică a întregii Europe. Spre deosebire de Machiavelli pentru care puterea este arbitrară şi nu se poate constitui de drept, Hobbes şi Locke elaborează o teorie a dreptului politic. De această dată, nu se mai pune problema istorică a originii societăţii, ci se discută problema juridică a temeiului societăţii şi a legitimităţii puterii care poate fi redusă la întrebarea: ce determină oamenii, în absenţa oricăror constrângeri, să se supună în mod conştient, raţional legii? Filosofii contractului social găsesc cheia în pactul social, deoarece numai o convenţie între oameni, prin care fiecare renunţă la drepturile sale naturale în schimbul securităţii şi al libertăţii garantate, conferă legitimitate autorităţii politice. În epoca lor, *doctrina statului-contract devine o axiomă a gândirii politice care se impune de la sine* [19].

Note

1. Senellart M., *Artele guvernării*, Meridiane, 1998, pp. 21-24
2. Machiavelli N., *Principele*, Mondero, p. 109
3. *Op. cit*., p. 63
4. *Op. cit*., p. 56
5. *Ibidem*
6. *Op. cit.*, p. 64
7. Hobbes Th., *Leviathanul sau materia, forma şi puterea unei comunităţi ecleziastice şi civile*, în vol. *Filosofia politică a lui Thomas Hobbes*, coordonator E. M. Socaciu, Polirom, 2001, p. 39
8. *Op. cit.,* p. 43
9. *Op. cit.,* p. 72
10. *Op. cit.,* p. 69
11. *Op. cit*., p. 72
12. *Op. cit*., p. 73
13. *Op. cit.,* p. 75
14. Locke J., *Al doilea tratat despre cârmuire*, Nemira, 1999, pp. 54-55
15. *Op. cit.*, p. 55
16. *Op. cit.*, p. 137
17. *Op. cit.,* p. 146
18. Sartori G., *Teoria democraţiei reinterpretată*, Polirom, 1999, p. 333
19. Cassirer E., *Mitul statului*, Institutul European, 2001, p. 218

Bibliografie

Cassirer E., *Mitul statului*, Institutul european, 2001
Hobbes Th., *Leviathanul sau materia, forma şi puterea unei comunităţi ecleziastice şi civile*, în vol. *Filosofia politică a lui Thomas Hobbes*, coordonator E. M. Socaciu, Polirom, 2001
Locke J., *Al doilea tratat despre carmuire*, Nemira, 1999
Locke J., *Scrisoare despre toleranta*, Nemira, 1999
Machiavelli N., *Principele*, Mondero, 2002
Sartori G., *Teoria democraţiei reinterpretată*, Polirom, 1999

Senellart M., *Artele guvernării*, Meridiane, 1998

O CATEGORIE ESTETICĂ A ORALITĂȚII FOLCLORICE: OBSCENITATEA

Adriana RUJAN
Universitatea din Piteşti

Résumé: *Le présent ouvrage se propose de mettre en évidence une catégorie esthétique qu'on ignore dans les ouvrages de spécialité, y inclus ceux de poétique et d'esthétique du folklore – il s'agit de la catégorie esthétique de l'obscène, avec des exemples tirés des devinettes roumaines, où l'obscène est particulièrement mis en valeur grâce à la structure artistique et à la complexité fonctionnelle de ce genre d'art.*
Mots-clés *: catégorie esthétique, obscène, devinettes*

În sistemul categoriilor estetice definite ca „nume colective prin care sunt înțelese anumite impresii pe care le putem primi de la artă"[1)] categoria *obscenului* - prezentă în anumite genuri de artă ale folclorului, şi a cărei apartenență la valorile estetice ne propunem să o argumentăm, cu aplicație la specia ghicitorilor - îşi relevă, prin natura sa, raportarea la categoria mai generală a comicului şi, prin aceasta, la sfera cuprinzătoare a ludicului.

O primă distincție, de ordin general, ce se impune în valorizarea specifică a acestei categorii este aceea că, dacă tragicul şi comicul, înainte de a deveni concepte operaționale în domeniul artei, reprezintă „o trăsătură constitutivă a realității", obscenitatea, situată în prelungirea nemediată a realității psiho-sociale ori a instinctualității, nu generează altceva decât o „artă pornografică" după cum şi atitudinea contrară, de respingere a eroticului, „reprezintă un nou moment de regresiune arhaică şi de primitivism psihic" [2)].

Considerată însă între categoriile estetice, prin resorturile sale generative, ca şi prin efectele eliberatoare ale contemplației artistice, obscenitatea participă la câmpul relațional ce defineşte spațiul imaginarului, la mecanismele ficționale ce constituie esența demersului artistic, act în care raportarea termenilor la obiectul de referință din realitatea extralingvistică devine irelevantă.

Desigur, în perspectivă antropologică, prin originea însăşi a genurilor de artă, şi categoria obscenului îşi descoperă punctul de plecare în activitatea cognitivă de reglementare şi sublimare, în forma reprezentărilor culturale, a existenței umane în coordonatele ei biologice primare, înscriindu-se în procesul de trecere „de la natură la cultură".

Pe tărâmul culturii populare româneşti, ca şi al altor culturi tradiționale, aceste străvechi origini pot fi detectate nu doar ca elemente vestigiale, („survivals"), ci ca forme vii, în structura tematică a unor genuri folclorice, dar mai ales în investitura funcțională pe care aceste genuri o dețin în contextul actualizării lor în viața comunităților tradiționale, specia ghicitorilor fiind şi din acest punct de vedere reprezentativă.

În structura ghicitorilor româneşti, categoria „obscenului" este subsumată imagisticii de factură comică, ea reprezentând, totodată, şi unul dintre principalele instrumente de exercitare a funcției ludice - în sens general - a acestei specii, îndeosebi în variantele sale funcționale de competiție şi ierarhizare (propunător/dezlegător de enigme) şi, mai ales, a funcției cu substrat ritual de parodiere ca revers al sacralității; nu în ultimul rând prin

actualizarea ghicitorilor se manifestă, subiacent, şi funcţia de iniţiere sexuală prin forma jocului verbal.[3)]

În plan stilistic, „obscenitatea" (opusă solemnităţii şi sublimului) se înscrie, alături de alte categorii dihotomice, în clasa tipurilor de opoziţii din mecanismul de încifrare metaforică specific acestui gen .

Între aceste procedee, prin care numele „real" al obiectului este substituit cu un termen metaforic, descifrarea sau dezlegarea ghicitorii constând tocmai în refacerea în sens invers a traseului de încifrare, metafora obscenă constituie „un tip de substituire specifică" [4)] nu numai în folclorul românesc, ci pentru ghicitoare ca gen universal, ceea ce probează existenţa unor caracteristici funcţionale comune, între care „funcţia sexuală" este mai bine evidenţiată în culturile populaţiilor native.

Trebuie să observăm că în ceea ce priveşte structura ghicitorilor româneşti, categoria „obscenului" depăşeşte nivelul lexical al metaforizării, cunoscând şi alte forme de expresie şi, mai ales, de sugestie obscenă, prin construcţia de ansamblu a ghicitorilor, în cadrul căreia trebuie considerată şi relaţia între complexul metaforic şi obiectul încifrat de ghicitoare.

În funcţie de acest raport se poate face şi descrierea formelor de manifestare a categoriei „obscenului" pe care o vom schiţa în continuare. Urmărind gradual exprimarea la nivel lexical a acestei categorii vom observa, în primul rând, că termenii „obsceni" nu se prezintă în toate situaţiile ca termeni nucleari ai enunţului, ci se înscriu în componenta nonmetaforică, „predicativă" a descripţiei, ei aparţinând comunicării cotidiene, neeufemistice din mediile folclorice. În opoziţie cu aceasta limbajul elaborat al oamenilor cultivaţi evită expresia frustă, după cum, în alte contexte de comunicare deţinătorii înşişi ai repertoriului de ghicitori prezintă variante atenuate, în care termenii obsceni sunt înlocuiţi cu sinonime chiar cu riscul pierderii de expresivitate, aşa cum se întâmplă, de exemplu cu ghicitoarea având drept obiect *scaunul*: *Vaslic' al nostru/ Vedi c... vostru* (P. V. Ştef, AAF, 1933, p. 139), variantele eufemistice fiind mult mai puţin expresive: *Butucaşul rotunjor/ Vede dosul tuturor – idem* (Sb., 322), sau: *Am un om mititel/ Vede picioarele tuturor – idem* (Tazl., 180).

Integrarea mai accentuată a termenului aşa-zis „obscen" în textura ghicitorilor (participarea la rimă, înscrierea în ritmica şi eufonia versurilor) îl fac, însă, de neînlocuit, astfel încât, impresia de „obscenitate" se atenuează până la perceperea lui exclusiv artistică: *Am un cucoşel/ Şede-n câcăţel – Gândacul* (P II A, 16); *Şi la cap ca la c..., / O aş sudui nu mă-ndur. – Butea* (Gor., 401). Selectarea termenului obscen ca metaforă descriptivă a obiectului determină, în replică, în ansamblul variantelor unui motiv, tendinţa de a fi evitat prin dezvoltarea unei serii de sinonime eufemistice, adesea foarte bogată, în care arcul asociativ cunoaşte o extensie imprevizibilă; urmărirea acestui „efort" de disimulare duce, însă, la impresia paradoxală de subliniere, tocmai prin evitare, a caracterului lor aluziv. Un astfel de exemplu îl oferă cimilitura având drept obiect *Furnica*: În cele 14 variante din colecţia Artur Gorovei, pornind de la structura de expresie „obscenă": *La cap dup,/ La c... hup/ Ma mijloc hus,* înregistrăm substitutele eufemistice în opoziţiile: *la cap.../la coadă/... la dos/ ... la şezut/ ... dinapoi* (Gor., 182-183).

În mecanismul de elaborare a acestui gen ce ilustrează o intensă predilecţie, în forme variate, pentru punerea în opoziţie a termenilor se manifestă, cu o frecvenţă semnificativă, şi tendinţa opusă, de elaborare de variante obscene, pornind de la construcţii metaforice

neutre, ca moduri parodice: exemplu *castravetele*: *Vâr mâna prin frunze/ Ş-apuc pe moşul de buze.* (Gor., 54); *Vâr mâna prin frunză/ Ş-apuc pe moşu de buză* (Pavlov, 7), sau: *Băgai mâna prin frundză/ Ş-apucai pe moş de p.ță – Pepenii* (T.Pap., 148); *Şade moşu-n pod/ Şi băieții-l trag de nod. – Clopotul* (P II A, 10); *Şade moşul în cotruță/ Şi băieți-l trag de p...- Cuiul de la uşă* (Şez., 1902, 82).

Categoria cea mai larg reprezentată în sistemul ghicitorilor de acest fel – nu numai din folclorul românesc – şi, în acelaşi timp, cea mai elaborată sub raportul tehnicii de încifrare o formează ghicitorile de sugestie obscenă, cele "cu aparență impudică"[5], prin care se mimează obscenitatea, dar care îşi conservă ambiguitatea şi la nivelul structurii, având, potențial, o dublă dezlegare ("double entendre riddles"[6] – ghicitori cu două înțelesuri): obiectul, de obicei "decent", dintr-o sferă referențială foarte îndepărtată de aceea sugerată de încifrarea metaforică, dar şi obiectul obscen vizat, cu o "suspectă" lipsă de dificultate, de alegorie, dezlegarea facilă făcând parte din "capcanele" genului.

De observat că aceste ghicitori nu sunt de expresie propriu-zis obscenă, în termenii daţi ai enunțului, aceasta fiind doar efectul sintezei epice sau, după caz, descriptive, spre care este subtil direcționată gândirea dezlegătorului cu "erudiție" în materie, cum demonstrează câteva dintre capodoperele genului: *Umflă-mi-se,/ Gâmflă-mi-se,/ Dă-i, dă-i, dă-i/ Şi n-ai ce-i face. – Cimpoiul* (Gor., 84; cf. şi *Pădurețele la foc*, Gor., 305); *O pui vie şi-o scoți moartă,/ Şi din vârf îi curge apă. – Cânepa la topit* (Gor., 65; cf. şi *Castravetele acru*, Wolff, 244); *Golăşica intră-n flocoşica. – Mâna şi mănuşa* (I. Cr., 1911, 319); *La buturuga cu doi craci,/ Cum ajungi,/ Cum o bagi? – Fântâna cu ciutură* (Tazl., 125).

Considerăm că ghicitorile de această factură îşi conservă, de o manieră indiscutabilă, funcția de inițiere în domeniul sexualității, având în vedere cadrul de actualizare – şezătorile, unde participanții la jocul de ghicire, mai ales în calitate de "chestionați", sunt îndeosebi tinerii – băieți şi fete, care trebuie să urmeze şi un anume tip de comportament, aceste coordonate contextuale fiind sugerate de unii culegători: *Vârlogată, 'mbârligată,/ Giumătate-o vâr în bortă,/ Giumătate-o țin în mână*, ghicitoare a cărei dezlegare este *Cheia – şi nu "aceea"* sau *Ce se naşte fără piele/ Şi sună până nu piere?* Răspuns: - *B.ş.na! – Nu ți-i ruşine obrazului?! Tunetul, mă!...*(cf. Leca M., 56).

În virtutea principiului opoziției care controlează, în esență, mecanismul de elaborare a textelor de ghicitori ca structură (opoziția: descriere mataforică – termen referențial) şi sistem (tipologie tematică), termenii de expresie obscenă discutați până acum în calitate de componente (non)metaforice ale enunțului se regăsesc, în mare parte, şi în nomenclatorul de termeni ca obiect al ghicitorilor, pe care le desemnăm ca ghicitori cu obiect obscen.

Sub raport cantitativ, ponderea lor este cu mult mai mică, în dezechilibru evident cu frecvența lor în uzul metaforic, fapt explicabil în primul rând prin caracterul limitat, închis, al acestei paradigme lexicale, dar şi prin caracteristicile funcționale ale speciei: insistența exagerată asupra acestor termeni ar anula obscenitatea ca joc, funcția ludică sub durata căreia această zonă a psihismului şi a limbajului accede la o consacrare socială, chiar ceremonială, şi, implicit, la un statut în sfera artei.

Regulile opoziției operează şi aici, cu semn schimbat, obiectul "obscen" (el însuşi desemnat, de cele mai multe ori, prin perifrază ori sinonime de atenuare) fiind încifrat în termeni "neutri", dar sugestivi prin ansamblul construcției metaforice: *Ce urlă între două maluri? – Beşina* (P II A, 4) sau, pentru acelaşi "obiect" de comică efemeritate: *Iese râca*

din cămară şi n-o ajunge o țară –idem (ibid); *Ce se naşte fără piele şi țipă până ce piere? – idem* (Sb., 321); *Am o oală cu fideu' de carne – Ieşitoarea* (Alex., 215); *Opt opintele, patru luminele, nod turcesc, pungă leşească. – Câinele înclincit cu cățeaua* (P II A, 9), ceea ce ne poate da, în plus, etnopsihologic vorbind, o imagine privind decența şi "măsura" ce caracterizează limbajul artistic chiar şi în domeniul atât de permisiv, chiar provocator, al acestui gen folcloric.

În prezentarea categoriei semantice a "obscenității" în ghicitorile românești se poate observa, în mod evident, procesul trans-figurativ prin care termenii care exprimă această categorie sunt preluați şi utilizați. Valoarea estetică a obscenității nu ar fi posibilă doar ca un simplu transfer de limbaj, ci ea este susținută de integrarea ghicitorilor într-un complex funcțional care, prin originea şi contextele de actualizare, impun utilizarea unor astfel de termeni.

În sfârşit, trebuie subliniat faptul că, în ceea ce priveşte specia ghicitorilor, ca şi în cazul altor categorii folclorie, relevanța estetică a unui fapt de expresie "textuală" nu poate fi evaluată în dimensiunea reală (*id est*, autentică), fără asocierea solidară cu funcția contextuală, adesea plurivalentă, a oricărei creații folclorice. În perspectivă funcțională, metafora "obscenă" din ghicitorile românești relevă, mai mult decât celelalte tipuri metaforice, o valoare funcțională definitorie pentru apartenența de origine a ghicitorilor la folclorul ceremonial, dar şi pentru rosturile ludice ale actualizării acestei specii în devenirea sa istorică.

Note – Bibliografie

1. Tudor Vianu, *Estetica*, Bucureşti, Editura Orizonturi, p. 364
2. Tudor Vianu, op. cit., p. 159
3. Pentru funcțiile ghicitorilor cf. Adriana Rujan, *Ghicitoarea în folclorul românesc,* Editura Universității din Piteşti, 1998, pp. 21-49; cf. William Bascom, *Four Functions of Folklore*, în volumul „The Study of Folklore" University of California at Berkeley, Prentice-Hall, 1965, pp. 279-298
4. Monica Brătulescu, *Ghicitoarea, elemente de structură stilistică*, în REF, 1965, nr. 5, p. 451
5. P. Sébillot, *Le Folk-Lore. Littérature orale et Ethnographie traditionelle*, Paris, 1913, p. 55
6. Satya Prakash Arya, *Riddles, Proverbs and Magical Practices of Westen Uttal Pradesh*, în „Folklore", Calcutta, vol. XIII, 1972, nr. 6, pp. 218-232

Abreviații – materiale

AAF – „Anuarul arhivei de folklor" , Cluj – Bucureşti – Sibiu, an I, 1932, passim 1945
Alex. – Dr. G. Alexici, *Texte din literatura poporană română.* Adunate de ..., tom I, *Poesia tradițională,* Budapesta, 1899
Gor. – Artur Gorovei, *Cimiliturile Românilor,* Bucureşti, Edițiunea Academiei Române, 1898
I. Cr.–„Ion Creangă", Revistă de limbă, literatură şi artă populară, Bârlad, an. I, aug. 1908 passim 1921
Leca M. – Leca Morariu, *Cimilituri,* Culese de ..., Suceava, 1930
PIIA – Dr. Giorgie Pascu, *Cimilituri românești,* Anexă la *Despre cimilituri – Studiu filologic şi folkloric,* Partea II, Bucureşti, 1911
Pavlov – Paul I. Pavlov, *Şezătoarea poporului (...)* de ..., Piteşti, 1909
Sb. – Drul Ion al lui G. Sbiera, *Poveşti poporale românesci (...)*, Cernăuți, 1886
Şez.–„Şezătoarea", Revisă pentru literatură şi tradițiuni populare, Folticeni, an. I, martie 1892, pass, 1929
Tazl. – Gheorghe I. Tazlăoanu, *Comoara Neamului*, vol. VII, Bucureşti, 1943

Wolff – Leon Wolff, *Colecţiune de basme şi poveşti poporale. Ghicitori,* Culese de ..., Bucureşti, s.a (1882).

PERSONAJUL LEGENDAR – PRELIMINARII TEORETICE

Adrian SĂMĂRESCU
Universitatea din Piteşti

Abstract: *When analyzing the larger category of the legendary, we can easily notice that the character is assigned a privileged position, especially in the cases when he is identified as the discursive reflection of a historically-attested person. We are mainly dealing with a character-sign, that exists and acquires significance in the context of a product - the legend, itself an expression of both culture and mentalities. The factual story/fictional story dichotomy is less operative within the texts of folk culture, the semiotic status of the character carrying the consequences of this neutralization.*
Key-words*: legendary, a character-sign, semiotic status of the character*

În încercarea de a realiza o tipologie a personajului în epica orală se poate pleca de la delimitările operate în câmpul teoriei literare. Analizând straturile operei literare, Henryk Markievikz – în "Conceptele ştiinţei literaturii" – opina că personajul literar reprezintă o formaţiune semantică superioară. După Wolfgang Kayser elementele structurale ale epicului sunt personajul, spaţiul, acţiunea, personajul fiind întotdeauna un element structural. Boris Tomaşevski îi atribuia personajului statutul de mijloc auxiliar de ordonare a motivelor: *Personajul apare ca un fir conducător, care creează posibilitatea unei bune înţelegeri a motivelor îngrămădite şi se constituie într-un mijloc auxiliar de clasificare şi ordonare a motivelor izolate* ("Teoria literaturii", pp. 276-277).

La nivelul dihotomiei fabulă-subiect (la formaliştii ruşi) sau istorie-discurs (la Tz. Todorov) s-a observat că personajul nu apare obligatoriu în fabulă, care se poate dispensa de el, apare însă cu necesitate în cadrul subiectului. De altfel, acţiunea personajului principal determină desfăşurarea momentelor subiectului. E. M. Forster, în "Aspecte ale romanului" deosebea *personajele plate* de *personajele rotunde*, primele fiind construite în jurul unor dominante (acestea se definesc prin imagini şablonarde, de tipul "Manea slutul şi urâtul/Manea grosul şi-arţăgosul"), în vreme ce personajele rotunde au un grad de complexitate ridicat, dezvăluindu-şi faţetele multiple pe parcursul evoluţiei evenimentelor.

O perspectivă diacronică asupra statutului personajului, deşi schematică, deci reductivă, va releva modelul impus de diferite contexte cultural-istorice. În Antichitate, Aristotel concepea personajul normativ: să fie un caracter ales, să fie compatibil cu prototipul istoric/mitologic acceptat, să fie statornic în intreprinderile sale. Clasicismul marşa pe unitatea şi consecvenţa personajului, imuabil pe parcursul desfăşurării acţiunii. Această perspectivă statică va fi modificată radical de romantism, care propune personaje bidimensionale, dependente de context – istoric, social, naţional; e vremea eroului de excepţie, cu valorizare pozitivă (geniul) sau negativă (monstrul). Realismul aduce cu sine dilatarea dimensiunilor personajului, care nu mai are vocaţia eroicului, ci se înscrie în mediul său social ca un reprezentatant al obişnuitului. Scriitura secolului XX tinde spre o "literatură fără eroi".

Todorov urmăreşte tipurile de relaţii dintre personaje, identificând mai multe predicate: 1) dorinţă (iubire); 2) comunicare (confidenţă); 3) participare (ajutor) şi mai multe categorii de agenţi (personaje); la nivelul discursului, agenţii şi predicatele sunt unităţi stabile, ceea ce variază fiind combinaţiile dintre ele. Greimas dezvoltă teoria actanţială pe baza categoriilor binare strat de suprafaţă - strat de adâncime, cărora le

corespunde perechea actor (de natură semantică) – actant (de natură sintactică). Modelul actanțial astfel propus e format din: subiect, obiect, destinator, destinatar, opozant, adjuvant.

Claude Bremond propune noțiunea de *rol narativ*, care înlocuieşte conceptul de funcție al formaliştilor ruşi (V. I. Propp vedea cele 31 de funcții ale personajului ca invariante basmologice; stereotipia predicatelor şi variabilitatea agenților). Rolul narativ e definit drept asocierea unui *personaj-subiect* cu un *proces-predicat*, structura povestirii apărând ca un fasciol de roluri, altfel spus unitatea narativă elementară e reprezentată de rolurile narative grupate funcțional ca agenți (inițiatori ai proceselor), respectiv ca pacienți (afectați de procesele modificatoare). Trebuie remarcat că existența constantelor narative preconizate de Propp sau Greimas se datorează şi "tipicității" personajului folcloric. Mai mult decât atât, personajul apare ca un segment recurent de acțiune.

Lubomir Dolezel analizează funcțiile naratorului şi ale personajului, identificând pentru fiecare categorii primare (obligatorii) şi secundare (opționale). Astfel, figurează ca funcții primare funcția de reprezentare sau funcția narativă (pentru narator), respectiv funcția de acțiune (pentru personaj) şi ca funcții secundare, funcția de control sau de regie (pentru narator), respectiv funcția de interpretare (pentru personaj).

Gian Paolo Caprettini construieşte o teorie semiologică a povestirii, care porneşte de la constituirea subiectului uman ca personaj cultural şi, concomitent, înzestrat cu instrumentul deformării codului genetic al istoricității; *personajul este deopotrivă moştenitor şi artificier al propriei tradiții.* Autorul citat propune o paralelă între personajul de basm şi cel de legendă: în basm au loc schimbări de stări, indicând formarea unei identități; în legendă, apare celebrarea personajului. *În basm, eroul este regnul social ce se întăreşte, în timp ce în legendă există singularități exemplare în jurul cărora se roteşte semnificația narativă.* O altă direcție urmărită de cercetător vizează eroicul legendar şi hagiografia, propunând celebrări de eroi şi de sfinți (eroismul şi sfințenia drept forme de prezentare ale excelenței memorabile). Reactivarea discursivă a acestor arhetipuri comportamentale ale excelenței se traduce în probe, în transformări şi în rezolvarea de enigme.

Se impune delimitarea persoanei, receptată în ordinea denotativă, de personaj, omologabil proiecției în ordinea conotativă. Mai multe personaje pot să dezvolte aceeaşi funcție, după cum mai multe funcții pot fi asumate de acelaşi personaj. Din acest motiv, *personajele sfârşesc prin a se mişca nu atât ca unități ale discursului, prevăzute cu o anume figurativitate (sau caracterizare exterioară), cât mai curând ca manifestări ale unei conceptualizări, ale unei abstractizări ce le domină.* Translația persoană-personaj e urmărită şi de Silviu Angelescu, prin raportare la entități cu existență istorică confirmată (Alexandru Lăpuşneanu), fiind punctate mărcile *de distorsiune a adevărului-etimon*. (în "Limba şi literatura română", nr. 1/2002, pp. 26-28)

Ferdinand de Saussure a examinat ciclurile legendelor germanice medievale, conchizând că semnul lingvistic, concept operațional înțeles ca fascicul întrețesut cu elemente diferențiale, ar trebui aplicat şi universului personajelor. Personajul-semn îşi extrage identitatea din combinarea unor "elemente" sau "trăsături distinctive", personajul "închegându-se" ca produs combinatoriu de atribute, o singură trăsătură nefiind pertinentă în definirea sa. Aceeaşi interpretare a personajului ca semn o întâlnim şi la Umberto Eco.

În "Homo fictus", Marian Popa tratează personajul ca efect al convenției: personajul nu se realizează prin el însuşi, ci prin calitățile sale virtuale concretizate într-un context apt pentru a le sublinia. Personajul are consistență atâta vreme cât, în planul

convenției, are trăsături pertinente. Plasând personajul la intersecția planului realității cu planul convenției, Marian Popa identifică mai multe ipostaze. Astfel, situația incognito (travestiul, deghizarea, masca) e pusă în relație cu discursurile legendare avându-i ca protagoniști pe Iancu Jianu, Al. I. Cuza, Dumnezeu și Sf. Petru coborâți pe pământ. Personajul care se prelungește e ilustrat prin legendele și romanele cu haiduci de la sfârșitul sec. al XIX-lea, persistența acestui tip de erou având drept cauză interesul constant al publicului (asemănător cazului lui James Bond).

Încercând o sintetizare a funcțiilor personajului, se constată privilegierea funcției diegetice (ceea ce Dolezel numea funcția de acțiune). Funcția narativă a personajului decurge – după Philippe Hamon, "Pour un statut semiologique du personnage" – pe mai multe paliere: a) tipul de relație cu funcțiile narative pe care le asumă personajul; b) integrarea lui în clase de personaje-tip; c) tipul de relație cu ceilalți actanți în interiorul secvențelor-tip (de exemplu, secvența căutării), d) tipul de relație cu diverse modalități, ca *a vrea, a şti, a putea*, dobândite sau înnăscute; e) distribuirea sa în cadrul povestirii; f) ansamblul calificărilor și rolurilor tematice (profesionale, psihologice, familiale). Funcția metanarativă are în vedere interpretarea personajului ca vector principal în orientarea axiologică a povestirii (funcția axiologică).

Universul fictiv este construit din "decupaje" ale realității, fiind un univers *incomplet semantic*, motiv pentru care statutul personajului dintr-o povestire reală va fi diferit de statutul personajului dintr-o povestire ficțională (*Noul dicționar enciclopedic de ştiințe ale limbajului*). Perechea natural-supranatural fiind una proteică la nivelul mentalului popular, personajul legendar – hagiografic și istoric - va păstra seme ale contextului biografic, pe care se vor altoi însă mărci împrumutate din imageria colectivă, mărci apte a-i conferi statutul de legendar. Alta va fi motivația personajului din legendele etiologice și din cele mitologice, algoritmul care pare să guverneze discursul de acest tip fiind simbolizarea/semnificarea (fata îndrăgostită de soare comite un hybris; aventura ei susține etiologia metamorfozei uman-vegetal și simbolizează cutezanța pedepsită). Caprettini vorbește despre un personaj-simbol, reprezentând o structură deschisă, *dotată cu un anumit halou semantic şi apta să se încarce cu un potențial de semnificație în acord cu conținutul discursului şi al povestirii.* (în *Semiologia povestirii*)

Extras din însăși dinamica epicului, motivul călătoriei se traduce la nivelul discursului prin plasarea personajului în contexte situaționale diferite. Tz. Todorov identifică drept scop real al călătoriei miraculoase din basm, poveste sau legendă *o mai desăvârşită explorare a realității universale*. Așadar călătoria ar fi un pretext numai bun de a explora – și a exploata – datele realului, de a lua în stăpânire lumea. La nivelul legendarului cel puțin, călătoria credem că e un pseudomotiv, schimbarea dimensiunii spațiale fiind consecința modificării dimensiunii temporale, iar acolo unde apar locații diferite, ele țin de ordinea evenimențială și nu de cea discursivă.

Dacă personajele pe care le-am calificat a avea consistență reală au corespondent la oficiul de stare civilă (chiar și aici personajul se află la intersecția planului realității cu planul convenției – Marian Popa), personajele supranaturale din legendă sunt imaginate din teamă, din utilitarism magic și economic sau din sentiment religios (Arnold van Gennep).

Pentru că o abordare globală riscă să se cantoneze în stratul de suprafață al fenomenelor, metoda de lucru va fi discutarea secvențială a personajului, pe subcategorii ale legendei.

În legenda etiologică, personajul este subiect al unei metamorfoze ireversibile, noul statut ontologic putându-se constitui într-un criteriu tipologic: uman-vegetal, uman-mineral, uman-animal.

În legenda istorică, schimbarea de statut este operată încă de la nivelul evenimențialului: nu *persoană*, ci *personalitate* a realului. Prin procesul de legendarizare, personajul istoric este ridicat în grad, atribuindu-i-se şi lucruri pe care nu le-a făcut, dar care sunt compatibile cu intenția discursului de a oferi modele ale exemplarității – pozitive sau negative (Cuza Vodă/Duca Vodă). Se poate spune că orice personalitate istorică este un personaj în stare embrionară. Mai mult, legenda istorică există în stare latentă înaintea apariției unui personaj; nu legenda se naşte în jurul personajului, ci personajul îmbracă un model mitic, reactivează o paradigmă comportamenatlă.

Şi sfântul, ca personaj al legendei hagiografice, este un reprezentatnt al exemplarității, resorturile mentalitare organizându-se, de asemenea, pe perechi antinomice: model pozitiv vs. model negativ (sfântul/antisfântul – conform terminologiei propuse de A. Jolles).

Bibliografie

Battaglia, Salvatore – *Mitografia personajului*, Bucureşti, Editura Univers, 1976
Bremond, Claude – *Logica povestirii*, Bucureşti, Editura Univers, 1981
Caprettini, Gian Paolo – *Semiologia povestirii*, Editura Pontica, 2000
Ducrot, Oswald şi Schaeffer, Jean-Marie – *Noul dicționar enciclopedic al ştiințelor limbajului*, Bucureşti, Editura Babel, 1996
Lintvelt, Jaap – *Punctul de vedere. Încercare de tipologie narativă*, Bucureşti, Editura "Univers", 1994
Popa, Marian – *Homo fictus. Structuri şi ipostaze*, Bucureşti, EPL, 1968
Todorov, Tzvetan – *Categoriile narațiunii literare*, în *Poetică şi stilistică. Orientări moderne*, Bucureşti, Editura Univers, 1972

TEXTUL ŞI IMAGINEA. RELAȚII DETENSIONATE

Eva Monica SZEKELY
Universitatea „Petru Maior", Târgu-Mureş

***Abstract**: In a way, **image** is the most popular concept lately, even more interesting than the concept of **text** itself. Our intention is to talk about text and image because in the previous number of the magazine we refereed also to a possible re-reading model based on the constructivist and holistic value of the image, in some conditions: this value must be educated, the advantages and the disadvantages must be negotiated because we are daily assailed by images in many situations.*

In this way, the new curriculum and the new alternative text-books have a special chapter called: Literature and other arts (performance, movie, TV, etc.). In spite of the fact that television is the most important rival of reading, as the studies show, it is very important to continue to educate active imagination for making an appropriate interpretation to image, and not only assisting to how they assail and dominate us.

***Key-words**: image, text, auditive, visual*

1. Verbalul şi vizualul. Tele-vizualul

Avem impresia că toată lumea crede că trăim într-un univers în care nu mai primează cuvântul, ci imaginea. Această impresie se naşte desigur din experienţa fiecăruia dintre noi - avem altă perspectivă asupra lumii dacă stăm mult timp la televizor, sau dacă nu stăm - dar şi dintr-o diferenţă obiectivă între texte şi imagini. Şi anume: textele ne sunt la îndemână, dar singur decidem dacă le deschidem sau nu, dacă le citim sau nu; imaginile, dimpotrivă, ne asaltează, şi nu le putem refuza pentru că ele constituie o informaţie fundamentală despre lumea externă. A nu vedea lumea înseamnă a fi orb, a nu citi texte înseamnă a fi doar ignorant. Ne putem orienta ca turist într-o ţară a cărei limbă nu o cunoaştem fără să citim textele acesteia, dar nu ne putem deloc orienta închizând ochii.

Cultura postmodernă *coboară în stradă*, prin urmare acesta este motivul pentru care prin strategia didactică a *jocurilor intertextuale* ale (re)lecturilor recomandăm cultura imaginii şi luarea în seamă a trecerii unei teme ori a unui motiv literar chiar şi în "speciile" mass-media. Prin *imaginea iubirii*, iubirea fiind una dintre temele literare predilecte, de exemplu, se înţelege deci şi percepţia lumii exterioare ("ştiri" despre drame ale iubirii, anunţuri matrimoniale, reclame şi afişe cu mesaje subliminal erotice, chiar subversiv sexuale, emisiuni TV precum *Trădaţi în dragoste* ori *Din dragoste).* Nu altfel acţionează asupra noastră şi imaginea produsă de alţi oameni: reclame, informaţie rutieră ori mass-media, monumente publice şi, la urma urmei, tot ce este civilizaţie materială şi obiect artistic. Suntem acaparaţi de sutele de imagini (publicitare) ale străzii, imagini pe lângă care trecem de multe ori fără să apucăm să le "vedem". Apelul lor mut ni se pare azi mult mai agresiv decât zgomotul străzii. Apelul, fie în sens de seducţie, fie de vulgaritate: în ambele sensuri imaginile ne interpelează. Baudrillard avea dreptate: nu subiectul, ci obiectul seduce[1]. Iar dintre obiecte, am adăuga, cele mute, imaginile, seduc mai adânc decât cele vorbitoare, textele.

Interpelarea vizuală este într-un fel mai puternică şi într-alt fel mai confuză decât cea verbală. Mai puternică, în sensul că este vitală, informaţional de neînlocuit, imposibil de refuzat fără a pierde o mare parte a orientării în spaţiu; în acest sens voiam

să spunem mai sus că **imaginea**, fie naturală, fie culturală, ni se impune, ne domină, cu mult mai mult decât sunetul, sau enunțul verbal, a cărui eventuală pierdere, sau ignorare pare a avea un efect mai puțin dramatic (v. şi mesajul filmului *Ce putem şti de fapt*).

Pe de altă parte, sensul mesajului vizual este mai puțin clar decât cel al mesajului verbal. O explicație ar fi că verbalul cunoaşte o aşa numită dublă articulare, iar vizualul nu, sau nu în acelaşi fel. Care unități componente ale unui peisaj, de exemplu, au un sens independent, precum cuvântul într-o frază, şi care nu, având doar o funcție distinctivă, precum fonemul? Prezența unei *mori de vânt* într-un peisaj olandez are un alt sens decât în textul lui Cervantes, sau a unui ***turn de biserică*** în depărtare, în ***vecinătatea cârciumei*** precum în textul *Moara cu noroc* a lui Slavici ori la Caragiale modifică, desigur, într-un fel, sensul "tabloului" dar nu la fel de radical precum inversarea cuvintelor *casă // masă* într-un enunț verbal. La fel, părul blond sau părul negru la un personaj modifică portretul acestuia, dar nu în aşa măsură încât să putem vorbi de un alt tip de personaj. Mai general spus, verbalul foloseşte unități componente cu un sens prestabilit, vizualul nu, aici orice unitate componentă are sens numai în contextul respectiv, deşi recunoaştem evident cutare contur drept o *moară de vânt*, sau *un turn de biserică*.

Ca exercițiu-joc vom putea cere elevilor să construiască un tabel, un *joc figurativ* prin care să pună în evidență avantajele (+) şi dezavantajele (-) fiecărui tip de limbaj, verbal şi / sau vizual, prin dezbatere constatându-se eficiența simbiozei lor şi a necesității relecturii, a educării percepției asupra sensurilor ce traversează fiecare tip de imagine. Literarul este o elaborare secundă în limbaj, la fel discursul politic, sau cel juridic, limbajul preexistând acestor genuri. Ce preexistă peisajului sau portretului? Culorile, contururile? Într-un fel poate că da, însă în nici un caz cu aceeaşi certitudine precum limbajul față de discurs. Prin urmare, **nivelului vizual prim** al (re)lecturilor îi corespunde în lumea mai curând un continuum de "forme de viață" folosite atât de dens încât sensul lor independent, dacă a existat vreodată, este acum irecognoscibil. Fără doar şi poate, problema *transparenței sensului* şi a *imaginii gnoseologice* ține de re-cunoaşterea spațiilor goale, a vidului şi este *rezultatul competenței de (re)lectură*, care se educă în timp, cu modele, proceduri algoritmice şi euristice repetate.

Interesant este şi faptul că distincția de mai sus între **enunț verbal** şi **imagine** se reproduce în mare parte în sectoare secunde sau terțe de informație[2]:

(Tele)Vizualul	Textualul şi auditivul
• fascinează pentru că ne **transportă dincolo**, dar şi înghite, domină, şi ni se impune	• par a raporta de **aici** ce se petrece *departe,* chiar când reporterul se deplasează la fața locului

Drogul televizorului derivă însă din ambiguitatea televiziunii: ceea ce vezi prin tele-portare nu este neapărat ceea ce există cu adevărat, ci este adesea *contrafăcut* (manipulare), *pus în scenă* (film) sau chiar *ireal* (cyberspace). Toată lumea uriaşă a virtualului a crescut pe nesimțite din real pentru că cyberspatiul este, din punct de vedere vizual, acelaşi ca spațiul propriu zis (lăsăm la o parte micile diferențe). Iată de ce **a studia imaginea înseamnă,** ca **exercițiu-joc de (re)lectură**, nu numai a ne identifica cu ea, ci şi a-i rezista limitelor, a putea trăi în afara ei, adică **a o contempla din afară**, ceea ce noi am mai numit printr-o metaforă *observatorul* sau *starea de martor*. Sunt desigur şi alte explicații posibile pentru această relație dintre vizual şi verbal, precum absența, sau **marea dificultate a conceptualului, a narativului sau a argumentării în vizual**, intenția noastră nu este însă de a insista asupra lor aici, devenind o deschidere spre noi discursuri semnificante, spre noi adânciri şi aprofundări de sens.

2. Funcţii ale textului şi ale imaginii

Într-adevăr, este vorba despre patru nivele de comparaţie[3], nivele care apar şi în cele trei + n (re)lecturi (1983, Nathan Kobler, *Dialogul vizual. O introducere în aprecierea artei*, pp. 49-86). (Re)lectura, învestită cu funcţia de *act de comunicare*, se organizează sistemic, pe cele trei + n niveluri, valorificând toate potenţialităţile cunoaşterii, după cum se poate observa din tabelul de mai jos:

(Re)lectura	***Nivel cognitiv***	***Nivel de referinţă***	***Tip de imagine***
Logică - explicativă / pre-text / evocare / descoperire	**senzorio-motor** auditivul şi vizualul	*lumea realităţii perceptuale* / scheme discursive, tabele, matrici semantice, câmpuri semantice în constelaţie, în reţea, modele de organizare a textului	**imagine-ecran**
Semantică - comprehensi-vă / text / realizarea sensului	**raţional** – mesajele umane intenţionate,	*lumea realităţii conceptuale* enunţuri verbale şi /sau scrise //	**imagine-oglindă**
Pragmatică -interpretativă/ reflecţia	**reflexiv** - imagini care sunt focalizate pe subiect ca receptor oarecare,	*autoreferenţialitate - reacţia personală la experienţă* precum anunţul şi afişul publicitar	**imagine gnoseologică**
Discurs (**nou**) / recreaţie / recombinare	**existenţial** - imagini personale / personalizate	precum o scrisoare, o fotografie, un portret făcut cuiva, o imagine pentru o reclamă, pentru o prezentare de carte, un afiş personal materializat, o hartă subiectivă a lecturii, o hartă a personajelor ş.a.	**imagine discursivă**

Construcţia etajată de sensuri într-un text devine transparentă doar pas cu pas şi înseamnă combinare ierarhică de unităţi discontinue, până la obţinerea *imaginii discursive*, ca într-un joc de puzzle sau lego, implicând pe lângă vizual, reflecţia şi interpretarea ca procese psihice complexe.

Funcţiile textului şi ale imaginii le vom pune în evidenţă reţinând de acum încolo pentru comparaţie numai **textul** şi **imaginea**, ca forme elaborate conştient ale verbalului şi vizualului, ce este comun şi ce este diferit în funcţiile lor? Sorin Alexandrescu (2003) în cadrul unei conferinţe susţinute la Universitatea Babes-Bolyai, Cluj-Napoca) vorbea de cel puţin şapte funcţii. Textul, ca şi imaginea, se referă la lumea din afara lor (**denotaţie**), au un sens propriu, dar şi unul asociat (**conotaţie**), pot reprezenta nu numai ceva din realitate, ci şi din ficţiune, au încărcătură imaginară şi pot funcţiona şi în spaţiul virtual (cyberspace), nu numai în cel real. Este clar diferită funcţia metadiscursivă, absentă, cum am văzut, la imagine, şi funcţia conceptuală, sau altfel

spus, spirituală. În ceea ce o priveşte pe aceasta din urmă, continuă autorul mai sus menționat, opiniile sunt împărțite atât din Vechiul Testament, care privilegia cuvântul şi anatemiza imaginea (*Să nu-ți faci chip cioplit)*, cât şi din lumea bizantină: iconoclaştii considerau că o imagine finită nu poate reprezenta infinitatea lui Dumnezeu şi ea trebuie deci evitată sau distrusă. În schimb, iconofilii pledau pentru păstrarea icoanei pentru că Isus însuşi, coborând între noi, s-a întrupat, dublei lui naturi (divine şi umane) corepunzându-i dubla natură a imaginii (materiale şi imateriale, spirituale). Cum nu putem şi nici nu dorim a discuta aici toate aceste funcții ne vom opri numai la **funcția de reprezentare**, înțelegând prin aceasta reprezentări atât reale, cât şi ficționale sau virtuale.

Ce înseamnă faptul că o imagine modernă **reprezintă** ceva din afara ei, sau se referă la aceasta, sau că imaginea postmodernă doar **prezentifică?** Cultura europeană pare obsedată de dubla codificare a mesajului, fie vizual fie verbal. Toate cele trei relații, logic posibile, dintre cuvânt şi imagine au alternat în istorie: hegemonia cuvântului, cea a imaginii, sau analogia şi **interferența dintre ele**, ca în epoca postmodernă. Către acest din urmă aspect sincretic şi simbiotic ne îndreptăm şi noi atenția prin includerea în modelul nostru a (re)lecturii tablourilor (manualele alternative permit acest lucru prin capitolul *Literatura şi celelalte arte*, chiar inserând miniaturi ale tablourilor în cărți). **Imaginea**, în sine, *este vizualul pur, neancorată în referențial, ea manifestă o prezență liberă de noi, dar irumpând printre noi.* La fel cum icoana este (pentru creştin) consubstanțială cu Dumnezeu, în sensul că Dumnezeu este în icoană, şi discursul semnificant, limbajul ori jocul de limbaj este consubstanțial cu interpretul discursului. Dar ce anume este Dumnezeul din icoană / sinele interpretului nu icoana ne spune, pentru că ea nu poate să facă acest lucru, ci un corpus de informații aparte, ceea ce vom numi acel **cum** / **tonalitatea** discursului (gravă, nostalgică, critică, autocritică, parodică, ironică, aluzivă, admirativă, afectuoasă, aprobatoare // dezaprobatoare, detaşată, implicată ş.a.). Prin urmare, de aici vine consecința de a completa enunțul cu **enunțarea** (modalizarea şi argumentarea prin *referenți* şi *deictice*, *indici*, *raporturi* şi *conectori*). Ideea noastră este că există o continuitate între cele două moduri-atitudini de a vedea funcția imaginii, care s-ar putea exprima astfel: viziunea modernă este traducerea laică a celei creştine, în sensul că ea este deconectată de narațiunea iconografică; vizualul manifestă şi la moderni o prezență, dar aceasta nu mai este doar indescriptibilă, ci şi irecognoscibilă, deci nefuncțională, fiind pură prezență a unei alterități necunoscute. Dimpotrivă, pentru postmodern ea capătă valoare pragmatică, funcțională, fiind nu numai recunoscută, ci imaginea devine obiect de joc: "icoana", imaginea transportă deopotrivă sacrul şi interpretul (aluziv, ironic, parodic ori altfel) într-o lume posibilă (pentru mai multă relevanță, a se compara cele două comentarii filozofice - M. Eliade, *Comentarii la Legenda Meşterul Manole* vs. M. Cărtărescu, *Medicul şi vrăjitorul*).

Dar ce înseamnă **imagine**, în general? Ea poate fi sau mentală, sau publică, şi mai ales în acest al doilea sens, ***a reprezenta un absent***, spune Hans-Georg Gadamer[4] înseamnă, atât în tradiția legală romană cât şi în creştinism, *a-i ține locul, a-l suplini, dar şi a depinde de el,* reprezentantul neputând lua decizii fără a-l consulta pe reprezentat. *Imaginea depinde de referent* deci dar nu în sensul imaginii din oglindă – în acest caz nu există distincție între ea şi referent – ci în sensul de autonomie a imaginii şi de relație mutuală între ea şi referent. În imagine, nu numai reprezentantul depinde de reprezentat ci şi invers, în sensul că numai prin reprezentare accede reprezentatul la existență. Mai mult, unele persoane publice (mediator, moderator de emisiuni TV, actor, negociator, ambasador, ministru, preşedinte ş.a.) trăiesc pentru public ca imagine,

nu ca individ real, ba chiar trebuie să se prezinte ca atare, la nivelul aşteptărilor publice codificate în imaginea respectivă. *Cu alte cuvinte, a reprezenta implică a se reprezenta*. Iată, spusă din nou în termeni moderni, legătura indisolubilă între *imagine* şi *imago (mundi*). Sau, altfel spus, iată cum a suplini sau a sta în locul (*imagine fotografică*) înseamnă şi a suplimenta, a da spațialitate, orizont şi / sau verticalitate (*imagine holografică*), imaginea este un minus (lipsa referentului), dar şi un surplus de sens, ontologic, ca ființă, după H. Gadamer, sau pur semantic, după J. Derrida.

3. Imaginea - modalitate de cunoaştere a textului / discursului literar

Spațiul literar, construit pe temelia ficționalității se autodefineşte ca procesualitate internă a semnificațiilor, dezvăluind structura gnoseologică a intenționalității receptorului. Metamorfozele receptării transformă "starea de deschidere a textului" într-un **construct de semnificații** polivalente care-şi aşteaptă cititorul virtual în vederea construirii spațiului semantic.

Perspectiva lectorială multiplă, prin cele trei + n (re)lecturi, recuperează textul din mrejele finitudinii, învestindu-l ca totalitate existențial-semantică, aflată într-un continuu proces de re-generare a sensurilor.

Imaginea, ca univers al semnificațiilor psiho-textuale, se ipostaziază în trepte ale

cunoaşterii, devenite, cum am văzut mai sus, trepte ale (re)lecturii şi ale "realității". În continuare, ca să ne susținem punctul de vedere, propunem *jocuri de limbaj*[5] *alternative* metamorfozate după ofertele unor manuale care au atârnat mai mult balanța spre "noul", curriculum (Humanitas), în paralel cu tipurile de imagini pe care le-am enumerat:

Tipuri de IMAGINI /	**JOCURI de LIMBAJ** // trepte ale cunoaşterii
Imaginea-ecran (valorifică experiențele individuale, anticipând semnificații ale textului)	• Desenați o scenă dintr-un basm care v-a impresionat; • Prezentați locul unei posibile întâlniri cu personajul Goe; • Realizați "portretul" în culori al codrului şi al lunii; • Ipostaziați vizual imaginea "dor de moarte"; • Realizați "portretul" salcâmului din *Moromeții*, I, înainte şi după tăiere; • Desenați decorul *nunții* pentru punerea în scenă a fragmentului *alegoriei moarte - nuntă* din Miorița ş.a.
Imaginea-oglindă (este prima etapă de observare a textului, ca reprezentare a indicilor textuali)	• Realizați portretul *Toamnei*, urmărind descrierea din text; • Realizați un *puzzle* cu ajutorul elementelor semnificative din fragmentul de text *Fram, ursul polar,* după Cezar Petrescu; • Realizați un *pliant* de prezentare a celor patru anotimpuri din *Pastelurile* lui V. Alecsandri // Coşbuc // picturile lui Tonitza; • Propuneți şi alte *costume şi roluri actuale* pentru personajul Goe; • Realizați *descrierea oraşului Bucureşti*, aşa cum credeți că e văzut de Goe; • Realizați *ilustrația copertei* I şi a IV - a pentru cartea *Creion,* de Tudor Arghezi / poezia Carte frumoasă, cinste cui te-

	a scris ş.a.; • Realizaţi o "*invitaţie*" la nunta lui Călin şi a fetei de împărat // ori a altui cuplu din literatură; • Realizaţi *portretul* unui personaj preferat din romanul *Moromeţii*, transformându-l în personaj postmodern. • Construiţi *imaginile* pentru cele trei părţi ale poemului *Călin (file din poveste)* de Mihai Eminescu, dându-le câte un titlu; • Desenaţi *costumele* pentru personajele din comedia *O scrisoare pierdută* şi ↓
Imaginea gnoseologică (descifrează şi interpretează codurile textuale)	- gândiţi-vă în perechi la posibile puneri în spectacol; alegeţi o muzică adecvată regiei; • Propuneţi un *afiş pentru spectacolul Iarna* / *Primăvara* din a doua strofă a pastelului cu acelaşi titlu de V. Alecsandri; • Prezentaţi, prin intermediul unui desen, starea sufletească din timpul primei ninsori (aşa cum reiese din text); • Motivează culorile alese şi corespondenţele; creează un ritm melodic adecvat stării descrise mai sus; • Imaginaţi-vă "grădina creaţiei" în care locuiesc toţi artiştii lumii; • Care este semnificaţia *creionului* (T. Arghezi) în contextul poeziei? De ce nu este un pix sau chiar o maşină de scris / un P.C.? • Realizaţi-vă portretul în calitate de mari *arhitecţi* ai umanităţii. • Propuneţi un desen pentru umanitatea creată de voi (prin analogie cu *Monastirea Argeşului*);
Imaginea discursivă (re-defineşte lumea din perspectiva semnificaţiilor textuale)	• Desenaţi *prima carte a umanităţii* (*Creion* de Tudor Arghezi); • Realizaţi un *afiş* cu titlul "Salvaţi natura!"; • Propuneţi un *afiş* pentru spectacolul "Nunta micilor vieţuitoare". Alegeţi fragmente din texte literare din care să faceţi un colaj; • *Schiţaţi* reperele *peştelui celui mare* pe care vreţi să-l prindeţi în viaţa voastră (după *Iona*, de Marin Sorescu) • Realizaţi portretul *Oltului* ca personaj masculin // feminin; • Construiţi un *ghid turistic imaginar* al râului Olt. • Realizaţi *portretul cărţii* scrise de "creionul" lui Tudor Arghezi; • Trasaţi liniile unui tablou despre *cum* se va schimba lumea după ce va citi *Marea Carte a Umanităţii?* • Ce meserii noi credeţi că vor apărea peste 300 de ani? • Realizaţi *portretul mirilor anului 2020* (plecând de la modelul propus în *Călin (file din poveste)* de Mihai Eminescu); • Desenaţi *premiul cel mare* pe care vi-l doriţi de la viaţă. (după *Două loturi...* de I. L. Caragiale sau *peştele cel mare* după

	Iona, de Marin Sorescu); • Realizați *afişul* / *reclama* pentru un posibil joc de noroc, ”Două loturi”, “Loto 6/49” etc. • Realizați *portretul unui Goe postmodern* îmbrăcăminte, limbaj, ticuri ş.a.; comparați cele două “fețe”- veche şi mai nouă -) • Realizați o *prezentare a cărții / jurnalului vostru* pe care o veți publica după un moment al existenței voastre care v-a marcat profund ş.a.

4. Concluzii. Încercam împreună cu Giovanni Sartori[7] să arătăm care este pericolul de a se schimba structura gândirii care va fi bazată pe imagine, pericol iminent care ne paşte în două-trei generații dacă un copil, încă de la doi-trei ani, îşi fundamentează vizual **imaginea despre realitate** şi nu prin limbaj oral // scris. Prin urmare, ar fi de dorit limitarea acțiunii de a sta la televizor sau în alt *spațiu virtual* (jocuri pe calculator, vis ş.a.) din teama că suntem atraşi într-o lume căreia nu-i aparținem, susträgându-ne lumii acesteia datorită fascinației pe care o are asupra naturii umane, în genere, noutatea, facilul, curiozitatea. E**xerciții-joc** ce va deveni apoi reflex interpretativ **care proliferează asemenea elemente ce țin de imagine**, (re)lectura devine tot mai importantă în viața noastră cotidiană (*film, talk-show*, *imagine publică / politică / civică*, *reclame publicitare*, *modă* ş.a.).

(Re)lectura devine, astfel, o **rescriere** a codurilor interne ale textului din perspectiva indicilor vizuali, dar şi o interpretare a spațialității originare a textului. “Structura deschisă” a textului literar transformă nonliterarul în modalitate de receptare externă a semnificațiilor interne ale spațiului lingvistic. Cuvântul şi imaginea construiesc ficționalitatea receptării, propunând multiple fețe ale interpretării, ca în nivelurile unui joc virtual. Jucătorul devine un lector virtual al textului literar care construieşte semnificațiile textului pe temelia nonliterarului, utilizând strategii discursive ale imaginii, decodificarea semnificațiilor textuale realizându-se prin intermediul celor patru forme ale imaginii devenite trepte ale cunoaşterii mai sus amintite, fiecare dintre ele dominantă într-una dintre (re)lecturi.

Note şi bibliografie

[1] Baudrillard, Jean, Guillaume, Marc (2002),*Figuri ale alterității*, Paralela 45, Piteşti-Bucureşti, pp. 90-93;
[2] Alexandrescu, Sorin (2003), *Text şi imagine. Relații încordate, şi nu prea,* Conferință susținută la Universitatea Babes-Bolyai, Cluj-Napoca;
[3] Knobler, Nathan (1983), *Dialogul vizual*. *O introducere în aprecierea artei*, vol. I, Bucureşti, Meridiane, cap. 3, Arta ca fapt de comunicare, pp. 49-86;
[4] Gadamer, Hans-Georg (2002), *Moştenirea Europei*, Editura Paralela 45, Piteşti, pp. 46-48;
[5] Lyotard, Jean-Francois (2003), *Condiția postmodernă,* Editura Ideea Design Print, Cluj-Napoca, p. 89.

[7] Sartori, Giovanni (2002), *Homo videns,* Ed. Humanitas, Bucureşti, pp. 17-23.

STRUCTURI POETICE IN LIRICA LUI NIETZSCHE SI MALLARMÉ

Ştefania ZLATE
Universitatea „Valahia”, Tîrgovişte

Abstract*: In this article it is presented the Nietzche and Mallarmes poetic discours. Nietzche Nietzsche considered reality as an endless Becoming (Werden). Apollinian power is associated with the creation of illusion - the plastic arts deny the actuality of becoming with the illusion of timeless beauty. Dionysian frenzy threatens to destroy all forms and codes. Only the Apollinian power of the Greeks was able to control the Dionysian flood. But all illusions are temporary, and in his "experimentalist phase" (1878-1882) Nietzsche saw that the loss of Apollinian spell will make the return to Dionysian actuality even more painful. But it must be noted, that the Dionysus whom Nietzsche celebrated in his later writings, was the synthesis of the two forces and represented passion controlled.*

This study has two principal aims: to propose new meanings in Mallarmé's poetry and to present the development of his poetic art as a successful search for linguistic and textual mastery.

Poetry for Mallarmé was first and foremost an art of language, and Derrida's brilliant essay in La Dissémination takes us to the centre of the Mallarméan experience of language. As the Derridean analyses of the 'antre/entre' and the 'hymen' demonstrate, meanings spill out of words like peas from a dehiscent pod: language is forever contradicting itself, repeatedly gainsaying the message which it is complacently intended or understood to convey. Meaning is 'indécidable'. For Derrida, to speak of 'polysemy' in this context would imply semantic richness and the multiple 'presence' of meaning: he prefers to speak of 'dissémination' 1 and to characterize Mallarmé as a writer who displays language, with increasing knowingness, as a place of proliferating non-meaning. Whereas Derrida envisages Mallarmé's loss (or abdication of authorial control over language principally at a semantic level, Julia Kristeva sees it more at the phonological and morphological levels (in her readings of "'Prose (pour des Esseintes)'" and "'Un coup de Dés'" respectively). 3 But, like Maurice Blanchot before them, both champion Mallarmé for his 'revolutionary' displays of linguistic powerless.

Key-words*:poetic discourse, poetic art, meaning*

Benedetto Croce, în **Estetica in nuce**, încearcă să definească specificul artei. Scopul său a fost acela de a determina, de a fixa sub forma unor determinaţii conceptuale precise natura inefabilă a artei, revendicând legitimitatea esteticii ca ştiinţă filozofică. Arta fiind intuiţie lirică sau intuiţie pură,este deosebită de toate celelalte forme ale producţiei spiritului. Printre negaţiile cuprinse pe lista ce stabileşte rolul şi locul artei, croce include şi afirmaţia: Arta nu e filosofie, căci filosofia e gândirea logică a categoriilor universale ale existenţei, în artă e intuiţie ireflexivă a existenţei. Filosofia depăşeşte şi soluţionează imaginea, arta în schimb trăieşte în cercul imaginii ca în domeniul său propriu. Şi totuşi nietzsche este unul din filosofiicare teoretizează şi practică ei înşişi, în scrierile lor filosofice, o artă caretrădează un tip de discurs mixt, în care demersul filosofic propriu-zis se îmbină inextricabil cu cel poetic. Mai mult : Nietzsche vede în acest tip de discurs modalitatea plină de promisiuni a epocilor ce vor veni după el, întrucât genul de filosof pe care-l anunţă este filosoful-artist. Pe baza unei afirmaţii din antichrist, care implică o netă respingere a purismului- *Spiritul pur e minciună pură* nietzsche preconizează tipul filozofului- artist ca

expresie a impurității înseşi, pe care o acceptă şi o exaltă, justificând-o prin caracterul dionisiac al adevărului creator. Comentând această teză nietzscheeană, Jean-Noel Vuarnet scrie: Nici artist, nici filizof, fiind şi unul şi altul sau unul prin altul, un simulacru ne face semn, mixt sau monstru, mai întâi remarcabil-natură şi discurs-prin impuritatea lui (....) bicefal sau bifrons, acest simulacru poate, el, impuneca semn esențial duplicitatea de atitudine şi de text a lui Nietzsche? Probabil pentru aceasta ar trebui să-l supunem unei triple întrebări privind originea sa, funcțiunea sa, miza sa (Nietzsche aujourdhui, vol I, plon, 1973). Originea se află, indubitabil în presocratici, căci imaginea focului, comparația pe care Nietzsche o face între filosof, artist şi copilca şi reluarea anticei antinomii creştere/pieire, construcție/ distrugere, pornesc clar din Heraclit şi dinpolemos-ul acestuia.Dificultatea cardinală de a explica modul cum focul pur poate să ia forme impure, el (adică filozoful) o biruie printr-o imagine. *Numai jocul artistului şi jocul copilului pot aici jos să crească şi să piară, să construiască şi să dărâme cu inocență. În felul acesta, ca artist şi copil, se joacă focul etern activ care plăsmuieşte şi nimiceştecu inocență (* **Naşterea tragediei***).* În aceeaşi scriere,el examinează raportul între filosofie şi artă: *În ce măsură filozofia este ea o artă, o operă de artă? Ce va rămâne din ea când sistemul ei va fi , ştiințific vorbind ,mort? Tocmai acest rest va stăpâni instinctul de cunoaştere, această calitate a ei de artă (....) Frumusețea,măreția unei construcții a universului (alias filozofia) decide astăzi asupra valorii ei (...) Descrierea filozofului: el cunoaşte inventând, el inventează cunoscând.*

Nu există fapte, numai interpretări... ce este atunci adevărul? O armată mobilă de metafore, metonime şi antropomorfisme-pe scurt, o sumă de relații umane, care au fost cuprinse, transpuse şi ... la modul poetic şi retoriccare, după o utilizare îndelungată par ferme, canonice şi obligatoriioamenilor.adevărurile sunt iluziile despre care am uitat: metafore prea mult folosite şi fără putere senzuală; monede careşi-au pierdut imaginile şi acum nu mai contează decât ca metale şi nu ca monede. Nu ştim încă de unde vine îndemnul pentru căutarea adevărului ; pentru că până acum n-am auzit decât de obligația impusă de societate că trebui să existe. A fi adevărat înseamnă a folosi metafore obişnuite în termeni morali, obligația de a minți în conformitate cu convenția fixată, a minți într-un stil impus tuturor... (**On truth and lie an extra-moral sense**, the Viking portable Nietzsche, p. 46-7, Walter Kaufmann trad.)

Ce este până la urmă adevărul? Se întreabă Nietzsche *Pur şi simplu erorile sale irefutabile* afirmă acesta în **Ştiința veselă**.

Motivele pentru care această lume a fost caracterizată ca fiind aparentă sunt tocmai acelea care-i indică realitatea; orice alt tip de realitate este absolut indemonstrabil(Nietzsche, **Amurgul idolilor**).

Dacă aceasta este concepția lui Nietzsche despre adevăr, următoarea întrebare nu poate decât să privească în mod direct caracterul inaugural al operei sale, funcționalitatea şi miza sa. Pentru a le explica aşa cum Nietzsche însuşi a ales să le explice trebuie să analizăm, alternativ, cel puțin două concepte fundamentale, primul privind **adevărul**, celălalt **poeticitatea** nietzscheeană şi modalitățile prin care ele se întrepătrund în opera sa.

Lumea adevărată a devenit poveste scrie Nietzsche în **Amurgul idolilor**.Nu însă acea pretinsă lume adevărată, ci lumea adevărată *tout court.*Lumea în care adevărul a devenit poveste este de fapt locul unei experiențe care nu e mai autentică decât aceea

deschisă de metafizică.această experiență nu mai e autentică pentru că autenticitatea-propriu, reapropierea a apus ea însăşi odată cu moartea lui Dumnezeu. Nietzsche definea nihilismul ca acea situație în care *omul se rostogoleşte din centru către X*, cu alte cuvinte , situația în care omul recunoaşte explicit absența de fundament ca fiind constitutivă condiției sale.Imposibilitatea identificării între ființă şi fundament este şi unul din punctele cele mai explicite ale ontologieiheideggeriene: ființa nu e fundament, orice raport de fundare se dă dintotdeauna înlăuntrul fiecărei epoci a ființei. Calitatea estetică nu mai are nici o rădăcină ontologică, rămâne definită numai în negativ, ca lipsită de raporturi gnoseologice şi practice şi ca legată de o atitudine determinată asumată de observator. Gadamer aminteşte în legătură cu aceasta de nihilismul hermeneutic al lui Valéry (*mes vres ont le sens quon leur prete).*Calitatea estetică atât de abstract definită se dă individului într-o experiență ce are caracteristicile *Erlebnis-ului*, ale experienței, ale experienței trăite, promte, momentane, în fond epifanice.într-un vers, subiectul suverandistilează într-un mod cu totul întâmplător o totalitate de semnificat, ce rămâne lipsită de orice conexiune organică cu situarea ei istorico-existențială şi cu realitatea în care el trăieşte. Iată cum descrie Nietzsche procesul creator de artă, cu referire la momentul cânda scris **Aşa grăit-a Zarathustra:** *Dintr-o dată**,** cu o delicatețe**,**cu o puritate inefabile, un lucru se face văzut, se face auzit,te zguduie şi te cutremură din adâncuri. Asculți, nu mai cauți; primeşti fără a te întreba cine este cel ce dă; o gândire fulgeră timp de o clipă, se impuneca o necesitate , fără a-ți lăsa nici cea mai mică ezitare asupra formei în care se cere exprimată-n-am avut niciodată posibilitatea de a alege. E un extaz a cărui tensiune formidabilă se rezolvă uneori în torente de plâns, în timp ce pasul, involuntar, se răreşte sau se accelerează. Te simți răpit din tine însuți, păstrezi doar conştiința unei infinități de fiori subtili şi de şiroaie care te străbat până-n tălpi. E o atât de profundă beatitudine, că durerea şi tristețea nu mai au efectul unor forțe ostile, ci par o condiție cerută, o nuanță chemată în strictă necesitate de această risipă de lumină. Simți instinctiv marile ritmuri care îmbrățişează spațiile imense în care trăiesc formele;amplitudinea legănării, nevoia unui ritm larg par a fi măsura unei atare inspirații, un fel de contrapondere la presiunea, la tensiunea ei. Toate acestea , involuntare în prima clipă, par purtate de o rafală de libertate, de independență, de putere, de divinitate. Ceea ce este mai remarcabil e calitatea involuntară a imaginii, a metaforei.totul ți se oferă ca expresia cea mai apropiată , cea mai justă , cea mai simplă. Într-adevăr , pentru a relua termenii lui zarthustra, se pare că lucrurile se apropie cu de la sine putere şi vin spre a-ți servi ca imagini...iată experiența mea în privința inspirației . Nu mă îndoiesc că va trebui să se străbată îndărăt milenii pentru a se găsi un om care să poată zice: este şi a mea.*

În cartea pe care i-a consacrat-o (**Nietzsche. Einführung in das Verständnis seines Philosophierens**,1936) Karl Jaspers notează. Nietzsche rămâne mai fidel lui însuşi decât a putut chiar el să creadă şi mai ales decât a fost îndemnat să creadă. Contradicția pe care o poartă în sine nu se rezolvă decât în momentele de exaltare lirică. Zarthustra al său este cel mai plin, cel mai puternic dintre aceste momente alese, singura simfonie pe care a reuşit s-o orchestreze de la un capăt la altul - el , omul fragmentelor şi al schițelor. E firesc să considere că acest poem va servi ca propilee filozofiei sale, dar dincolo de acest portic nu mai sunt decât edificii schițate dar neterminate, şantier de blocuri urnite şi tăiate cu finețe; monumentul principal, care s-ar fi numit, poate, der Wille zur macht, n-a fost niciodată încheiat .Ceea ce practică Nietzsche de la **Naşterea tragediei** şi până la **Aşa grăita**

Zarathustra este discursul mixt, plin de patos, neglijând exerciţiul unei logici stringente, înţelegând să mişte2 şi să convingă afectiv, să cunoască inventând şi să inventeze cunoscând; ambiguitatea lui funciară anulează graniţa dintre logos şi mythos, încât putem caracteriza activitatea filozofului artist prin mai multe trăsături, armonizate printr-un amestec genuri,un hibrid textual în care forma e simţită ca un conţinut şi deci, orice conţinut apare formal, inclusiv viaţa noastră, cum pretinde însuşi Nietzsche. Vom încerca să ne referim în acest subcapitol numai la limbajul poetic din opera nietzscheeană şi trăsăturile sale specifice, însă trebuie să precizăm că acest aspect nu este numai lingvistic, întrucât cuprinde şi problema competenţei poetice şi a procesului de dezvoltare a energiei creatoare , adică ceva care se situează înaintea execuţiei textuale şi aparţine avantajului sau frazei generative pre-textuale. Se impune aşadar să menţionăm aici alte două trăsături importante ale filozofului artist care este Nietzsche : în primul rând, anularea conflictului artă/cunoaştere, prin exaltarea acelei dispoziţii sufleteşti numită beţie; căci: Pentru ca să existe artă- scrie el în **Amurgul idolilor** pentru ca să existe într-un fel oarecare o activitate şi o viziune estetică , o condiţie fiziologică de neînlăturat este beţia. Trebuie mai întâi ca beţia să fi intensificat excitabilitatea întregii maşini: nu începe artă fără acesta. În al doilea rând, ceea ce contemplă acest tip de personalitate este ceea ce se află dincolo de fenomenal, dincolo de aparenţe, în momentul în care omul sensibil la artă constată că acestea sunt simple aparenţe: Seducătoarea aparenţă a lumilor de vis, în făurirea cărora orice om este un artist suveran, e premisa tuturor artelor plastice, ba chiar, aşa cum vom vedea, a unei părţi importante din poezie. În vis ne desfătăm printr-o percepere directă a reprezentăriloe, toate formele ne vorbesc. Nu există nimic indiferent şi inutil. În ciuda trăirii intense a acestei realităţi onirice, licăreşte totuşi senzaţia că toate acestea sunt doar aparenţe. Cel puţin aceasta îmi spun experienţa mea şi aş putea cita multe mărturii şi cuvintele multor părţi ce dovedesc frecvenţa, ba chiar caracterul perfect normal al acestei experienţe. Omul cu spirit filozofic presimte o realitate ascunsă cu totul deosebită, dincolo de realitatea în care ne aflăm şi trăim, ,deci şi aceasta nu este decât o aparenţă; iar Schopenhauer califică simple fantome sau imjagini onirice drept semnul predispoziţiei pentru filozofie. Omul sensibil la artă se află faţă de realitatea visului în acelaşi raport în care se află filozoful faţă de realitatea vieţii; el se complace în a privi totul cu un interes acut, căci îşi tălmăceşte viaţa tocmai prin aceste imagini; astfel îşi face ucenicia vieţii (Nietzsche , **Naşterea tragediei**).

În sfârşit, starea proprie a raportului între ceea ce se înfăţişează şi starea subiectului este caracterizată prin invenţia de noi posibilităţi: Continuu-spune Cartea filozofului-omul-artist confundă rubricile şi celulele de concepte, instaurând noi transpoziţtii, metafore, metonimii; în mod continuu el manifestă dorinţa de a arăta acestei lumi prezente de om treaz (...) o formă plină de farmec, veşnic nouă, ca aceea a lumii visului,pentru că, demiurgic. Filozoful artist nu spune adevărul; veridică, vorbirea sa nu e o althea, sensul nu este pentru el cauză, ci produs: *Arzătoarea voinţă de creaţie*- afirmă Nietzsche *mă duce mereu la om; în acelaşi fel în care ciocanul este mânat spre piatră*. Un astfel de tip de autor este fără autoritate: doctrina lui practică ateologia şi ateleologia; destructor în măsura în care e creator, el transformă, şi îşi apropiază o realitate mai veche, el parodiază mitul. Refuzând orice idealism, el respinge totodată orice divorţ între filozofie şi artă, deoarece i se pare că o asemenea poziţie ar implica refuzul de a gândi problema stilului.

Ne vom mărgini în analiza poeticității nietzscheene la cercetarea poeziilor şi a operei lirice Aşa grăita Zarathustra, care îl explică, în mare parte pe Nietzsche ca filozof şi ca tipul poetului vertical, al poetului înălțimilor, al poetului ascensional.

Ce-l apropie însă pe Nietzsche de Mallarmé ? În primul rând, poezia ambilor emană dintr-un centru căruia cu greu i s-ar putea găsi un nume, în mod cert însă o interioritate totală, cuprinzând raționalul şi iraționalul la un loc, acordări onirice cât şi abstracțiuni de oțel, a cărui unitate devine sensibilă în curentele vibratorii ale limbajului poetic. Mallarmé a continuat calea pe care o deschiseseră novalis şi Poe, calea care duce subiectul poetic într-o neutralitate suprapersonală, iar Nietzsche pe cea a unui stil intuitiv vizionar, greu de încadrat într-un tipar dar care traduce o interpretare a unui destinoriginal, în care ontologie, antropologie şi estetică devin una. Astfel Supraomul a fost interpretat 8 sârbul danko grilic, Nietzsche şi eterna reîntoarcere, în Nietzsche aujourdhui, vol.I) ca *un artist care, chiar după moartea lui Dumnezeu , creează ex nihilo propria sa ființă şi propriul univers.*

Există, în acelaşi timp, un sens fundamental al liricii acestor poeți care îi deosebeşte radical. Aşa cum Mallarmé s-a exprimat de multe ori lirica sa se deosebeşte fundamental de entuziasm şi delir, ea constând, dimpotrivă, în prelucrarea exactă a cuvintelor, urmărind ca ele să devină o voce care îl ascunde pe poet, cât şi pe cititor. E o propoziție fundamentală a liricii absolute, a cărei muzică parcă nu mai porneşte dintr-o gură umană şi nu mai e nevoită să ajungă la o ureche umană., în schimb, Nietzsche urmându-l pe Dionysos şi cultul său , întrupează automat divinitatea antagonismelor şi a prefacerilor, a nesfârşitelor metamorfoze, a enigmaticei lipse de contur a existenței, a deznădejdii şi depăşirii ei în extaz. Omul dionisiac are, după Nietzsche, o asemănare cu Hamlet.Amândoi au înțeles esența lucrurilor şi le e silă să acționeze.Omul nu mai este artist, el a devenit operă de artă: forța artistică a întregii naturi(...)se relevează aici sub fiorul beției .Dionisiacul este, aşa cum notează Jung în **Tipuri psihologice,** comparabil cu beția care dizolvă individual în instincte şi conținuturi colective, o explozie a eului închis sub influența lumii. La Mallarmé înaltele tensiuni de energie sunt comprimate pe cele mai restrânse câmpuri de limbaj; la Nietzsche ele dezvoltă acea dynamis creatoare care ia în stăpânire individul ca pe un obiect şi îl foloseşte ca pe un instrument sau ca pe o expresie.

Tendința dionysiacă se realizează în creații ce aduc cu starea beției, când omul cade pradă unor senzații puternice ca cele provocate de băuturi sau de beția simțurilor stârnite de venirea primăverii. Atunci omul ca individ nu se mai simte singur, unul, ci solidar cu ceilalți oameni, cu alții, înfrățit cu natura. Omul dobândeşte acum sentimentul libertății sale şi trăieşte jubilând acest sentiment în cântec şi dans. Exaltat se crede asemenea zeilor pe care până atunci i-a văzut numai în plăsmuirile sale de vis.

Astfel se face că cei doi poeți diferă fundamental şi în rezumatul producerii de sens: la c, aşa cum indică gaston Bachelard, în capitolul dedicat lui Nietzsche din Aerul şi visele, acestea traduce un psihism ascensional, pe care la Mallarmé putem vorbi de o semantizare a sunetelor, semantizare a sintaxei, semantizare ulterioară a semnificațiilor lexicali ai limbii, eventuală semantizare a grafiei. Aşa cum precizează Maria Corti, în cartea *Pentru o enciclopedie a comunicării literare,...duplicității intrării în joc îi urmează în faza textului aflat în proiect,care este deja faza distanțării critice, o constantă osculare, am zice un contradans între universul semnificațiilor şi universul semnificațiilor, care se comportă ca*

două ansambluri complementare, de unde paritatea de putere a amândurora în textul terminat.

Á quoi bon la merveille de transporter un fait de nature en sa preque disparition vibratoire selon le jeu de la parole, cependant; si ce nest quen émane, sans la gène dun proche ou concret rappel, la notionpure. Je dis: une fleure! Et, hors de oubli ou ma voix releque aucun contour, en tant que queque chose dautre que les calices sus, musicalement se leve idee meme et suave, labsente de tous bouquets (Mallarme..p.368).

Această floare, la început *fait de la nature*, supuse unei *presque disparitionvibratoire selon le jeu de la parole,* la sfârşit absentă din toate buchetele, pură noțiune, ne luminează asupra unui proces abstractiv, care nu este şi nu poate fi atins pe cale logică, ci numai pe cale poetică; asemenea floare absentă din toate acele *bouquets* ar putea fi luată ca emblemă a hipersemnicității poetice , rezultat final al limbajului înțeles ca sunet ce produce cunoaştere. Stăruința asupra intrării în joc a poetului în procesul generativ al textului, aduce contribuții în chestiunea competenței lingvistice poetica care se dovedeşte diferită din punct de vedere calitativ de competența non-artistului, întrucât poetul descoperă virtualități ale limbii deschise numai lui, crează o serie de galerii subterane care pun în contact elemente ale limbii inaccesibile unele altora şi, în sfârşit, elimină arbitrarietatea semnului. La Nietzsche putem vorbi de un psihism accesibil numai lui, de un tip special de imaginație dinamică iar singura asemănare la nivel procesual, în ciuda diferenței de registru (la Mallarmé totul se desfăşoară la nivel lingvistic, în timp ce la Nietzsche elaborarea, ignorândstructura generativă a textului , dă seama de forța neobişnuită a pecetei aeriene a psihicului nietzscheean), este aceea că în procesul oscilatoriu se reconstituie unitatea inițială a psihicului.

Structurile pre-textuale , supratextuale şi codurile poetice în poeziile lui Nietzsche şi Mallarmé

Întrucât am precizat deja ce înțelegem prin structuri pre-textuale şi supratextuale, se impune, înainte de analiza propriu-zisă, lămurirea conceptului de cod poetic.

Poezia ca formă organizată de manifestare a poeticului, este o modalitate de cunoaştere şi de comunicare artistică, un discurs prin care poetul îşi exprimă raporturile sale cu sine, cu lumea şi cu creația. Această cunoaştere-comunicare este însăşi rațiunea de a fi a poeziei. Ea nu se naşte *ex nihile,* ci apare, de fiecare dată, pe solul fertilizat de alții, subsumându-se unui cod cultural costitutiv al scriituri lumii.

Roland Barthes defineşte codurile ca fiind nişte câmpuri asociative, nişte tipuri de déja-vu,
déja-lu, déja-fait, o organizare supratextuală de notații care impun o anumită idee de structură a cărei instanță este esențialmente culturală. Barthes numeşte în mod privilegiat, drept *cod cultural codul cunoaşterii (le code du savoir),*al ştiințelor umane, al opiniilorpublice, al cunoaşterii aşa cum este ea transmisă prin cărți, prin întreaga socialitate.

Rolul reflectantului , al poetului, este de a crea un univers particular, ce se înscrie în determinările generale ale codului cultural, relativizându-l printr-un act ambivalent de continuitate şi ruptură.

Totalitatea nu este decât o virtualitate, orice realizare individuală neputând-o acoperi decât parțial, luminând anumite zone ale ei.

Aceste zone aparţin însă toate contunuumului natur-culturii, substanţă şi formă a codurilor poetice. Împrumutând termenii modelului triadic al grupului u (care se referă strict la lectura nivelului semantic al poeziei, unde structura triadică acţionează măcar la nivel profund)vom spune că aceste coduri sunt cosmosul, Anthroposul şi Logosul. Codul cosmic este cel al spaţiului şi timpului, în dimensiunea lor fizică, obiectivă; codul uman cuprinde referirile la individ şi la societate, în coordonatele lor biologice, psihologice, socio-istorice, ideologice, filosofice, religioase; aria Logosului include aspectele comunicaţionale, elementele metalingvistice, metapoetice, simbolice, într-un cuvânt , tot ceea ce face din verbul însuşi obiect al poematizării.

În poezie aceste coduri nu apar ca nişte entităţi, ori ca teme , conţinuturi în sine, ci ca o reţea de relaţii complexe.

Codurile acţionează ca indici pragmatici ai **viziunii poetice**.

Înţelegem prin viziune poetică un complex de structuri supratextuale, rod al relaţiilor stabilite între reflectant, reflectat şi actul reflectării şi ale căror purtătoare sunt codurile poeticeprin funcţia lor informativă. Viziunea poetică desenează un spaţiu referenţial supratextual , ce coexistă cu referinţa pre-textuală şi cu cea textuală propriu-zisă. Ea este un indice important al poeticităţii, raportul între reflectant, reflectat şi actul reflectării concurând la crearea specificităţii universului poetic individual.În plan diacroni, istoria poeziei se confundă în bună măsură cu istoria viziunilor poetice, diferitele mişcări, grupări, curente definindu-se şi prin modul în care soluţionează acest raport.

Relaţia reflectant-reflectat dă naştere mai multor tipuri de structuri, pe care le vom numi perspectivă, construcţie şi interpretare.

Perspectiva defineşte situarea reflectantului faţă de universul pe care îl edifică.

Perspectiva interioară plasează eul poetic în centrul lumiipoematice, fie ca subiect al comunicării, poetul propunându-se pe sine ca observator, ordonator ori creator al universului reflectat-cosmosul şi/sau anthroposul şi /sau Logosul-şi asumându-şi subiectivitatea, fie ca subiect şi în acelaşi timp ca obiect al acesteia, într-o poezie de factură introspectivă. În ambele cazuri, între reflectant şi reflectat se produce un schimb de substanţă. Eul poetic se dilată până la cuprinderea cosmosului, natura este interiorizată ori sinele este proiectat în afară.

Postmodernismul, cu vocaţia sa recuperatoare, va plasa şi el eul poetic în centrul lumii, într-o poezie biografică, personalistă.

Structurile interpretative exprimă atitudinea psihică a reflectantului în raport cu reflectatul. Psihismul uman este determinat de o serie de procese, dintre care cele intelectuale şi afective marchează în chip esenţial orice întreprindere artistică. Un aspect important al viziunii poetice este dat de modul în care reflectantulimplică aceste procese în creaţia sa. În acest sens vorbim de o interpretare intelectuală şi de una afectivă a universului reflectat.

Componentele proceselor intelectuale care ne interesează aici sunt senzaţia, gândirea şi imaginaţia. În funcţie de primatul uneia sau alteia dintre aceste componente putem decela mai multe tipuri de interpretări intelectuale.

Interpretarea senzorială aduce în prim plan cunoaşterea nemijlocită a lumii în elementele sale concrete; lumea este percepută vizual , auditiv, olfactiv,etc., prin însuşirile simple, separate ale lucrurilor, prin unitatea însuşirilor lor, ori prin amalgamarea sinestezică a senzaţiilor.Interpretarea senzorială se vrea expresia imediată a realităţii percepute prin

simțuri. Obiectul principal al acestei interpretări este cosmosul în dimensiunea saspațială, ce se pretează, prin natura sa, unei altfel de abordări. Orientarea reflectantului spre relevarea esențelor lumii implică preponderența proceselor gândirii în perceperea reflectatului. Încercând să distrugă mitul ştiințifical identificării gândiriiprimitive, arhaice, în ordineontogenetică, şi al gândirii sălbatice, ori a celei a copiilor, femeilor, nebunilor şi poeților în ordine filogenetică, cu gândire simbolică şi al atribuiriigândirii logice civilizațiilor moderne, respectiv adultului normal , Tzvetan Todorov demonstrează, pe baza distincției dintre semn şi simbol , iluzia cercetătorilor ce pretind că uzează în demersul lor ştiințific exclusiv de gândirea logică. Concluzia lui todorov este coexistența celor două tipuri de gândire la individul uman, potrivit onto sau filogenetic.

Pornind de la această distincție, vom vorbi despre o interpretare mitică, una metafizică şi una ironică a universului reflectat. Interpretarea mitică are drept motor gândirea simbolică.Lucian Blaga, în Trilogia culturii afirmă că cei mai mulți poeți mari gândesc în creațiile lor într-o formă arhaică, magică sau mitică , oricât s-ar fi dezbărat pe podişurile conştiinței de aceste moduri.

Interpretarea mitică propune un Cosmos încifrat, purtător al semnelor şi simbolurilor ascunse ale unei realități primare, ale unei sacralități primordiale, pierdute în practica seculară a unor timpuri de raționament inductiv sau deductiv. Omul, în acest tip de interpretare, nu estevăzut ca ființă individuală, nu interesează ca ființă cu trăiri, simțiri, idei proprii, ci ca figură arhetipală, ca erou al unei întâmplări mitice în spațiul micro sau macrocosmosului. Întâmplările ființei sunt înscrise şi descifrabile în ordinea cosmică.

Locul Logosului în această ordine merge de la considerarea lui ca nucleu cosmogonic, ca element material primar, la încărcarea lui cu valențe alchimice, încântătorii. Cuvântul capătă *sarcină mitică*, forță de a releva mistere, de a face şi a desface lumi. El este adesea simbol primar, în sensul că nu e simplu simbolizant al unui obiect extralingvistic, ci devine el însuşi obiect, prin corpul şi spiritul său.

Interpretarea metafizică se înrudeşte până la un punct cu cea mitică, în sensul eliminării contingentului şi al căutării esențelor; prin abordarea idealistă a lumii, se opune însă materialismului mistic şi magic al acesteia. Interpretarea metafizică stă sub semnul gândirii logice, speculative, căutând să pătrundă pe cale rațională misterele ființei, ale lumii şi ale creației.

Interpretarea ironică se axează în principal pe gândirea paradoxală. Spiritul ironic refuză clişeele gândirii logice şi simbolice ori convenționalul abordărilor afective , creând o lume pe dos , un dublu al lumii, în care valorile capătă semnificații contradictorii față de cele obişnuite. Ironicul nu este ilogic, irațional, ci anti-logic. Interpretarea ironică implică scindarea eului şi dedublarea personalității creatoare. Eul se detaşează de sine, distanța permițând clivajul esenței şi al aparenței. Obiectul interpretării este lumea reală şi lumea culturală , văzute ca un tot nediferențiat şi tratate la modul parodic. Obiectele şi simbolurile sunt scoase din cadrul lor firesc, Cosmosul, Anthroposul şi Logosul sunt puse în ipostaze care să nege ordinea metafizică sau mitică.

Interpretarea onirică, bazată pe primatul imaginației nu va intra în relație de contradicție cu logica, ci într-una de contrarietate. Cu alte cuvinte, oniricul nu este anti-logic, ci ilogic, irațional. Oniricul amestecă planurile de percepție, realul cu visul, fie în încercarea de reconciliere a lor într-o suprarealitate de natură ontologică şi literară, fie în

scopul obiectivării lumii visului ca parte a realului şi al transformării sale în model estetic. Simbolurile sunt embleme ale unei ordini fantastice şi ele nu duc la descifrarea şi înţelegerea lumii, ci îşi sporesc misterul, trasând contururile unei mereu neelucidate enigme. Când vorbim despre rolul imaginaţiei în interpretarea onirică, avem în vedere, dincolo de aspectele generale ale creaţiei artistice, care implică prin definiţie procesele imaginative , o abordare nemimetică a lumii, o libertate extremă în transgresarea frontierelor raţionalului şi realului, dar nu impotriva, ci pornind de la elementele raţionale şi reale.

Structurile interpretative afective abordează cosmosul, Anthroposul şi Logosul prin prisma emoţiilor, sentimentelor, stărilor, pasiunilor. Trăirile omului, centru al unui univers poetic, sunt în concordanţă sau în dezacord cu lumea exterioară. Cosmosul este o imensă conjuraţie a iubirii ori a urii, în poezia romantică, în acea simbolistă, o raţiune pentru afirmarea patosului, la expresionişti, un spaţiu citadin aglomerat, los al desfăşurării subiectivităţii, în poezia biografică postmodernistă.

Urmărind relaţia dintre reflectant şi actul reflectării, vom face apel la dihotomia enunţ/ enunţare (relevată de gramatica enunţării şi vehiculată de naratologi), în vederea definirii tipurilor de scriitură. (sensul este aici acela de structură supratextuală ce indică implicarea sau neimplicarea reflectantului în propriul său act.) Punând semnul aproximativ egal între enunţ şi reflectat şi considerând enunţarea ca parte a actului reflectării, ne interesează raporturile posibile dintre subiectul enunţării (reflectant) şi subiectul/ subiectele enunţului. Coincidenţa dintre subiectul enunţării şi subiectul enunţului dă naştere scriituri personale, caracteristică poeziei la persoana întâi, în care poetul îşi asumă propriul discurs.Neasumarea discursului de către reflectant şi deci eliminarea sau mascarea subiectului enunţării în favoarea unui subiect nedeterminat al enunţului are ca rezultat scriitura impersonală. Multiplicarea subiectelor enunţului, cu sau fără coincidenţa unuia dintre subiecte cu subiectul enunţării, realizează scriitura dialogală. Acest tip de scriitură transformă enunţul într-un dialog între poet şi un dublu al său ori un alt subiect, caz particular al scriiturii personale, sau între alte subiecte interne, caz particularal scriiturii impersonale.

În fine, relaţia reflectat-actul reflectării trebuie privită din unghiul prezenţei sau absenţei actului de creaţie în universul creat.

Reflectarea implicită nu face din acest act obiect al poematizării, concentrându-se preponderent pe exprimarea *întâmplărilor* Cosmosului şi Anthroposului. Reflectarea implicită este specifică poeziei moderne.

Reflectarea explicită dă naştere unei poezii reflexive şi autoreflexiveîn acelaşi timp, poezie ce se prezintă pe sine ca produs reflectat şi ca producere. Expunerea propriului *poiein* nu echivalează cu prezentarea unei arte poetice. Artele poetice nu sunt în mod necesar produsul reflectării explicite. Ideile poetului despre poezie, concentrarea asupra Logosului, se pot înscrie în reflectarea implicită, ca materie de reflecţie pentru altele. Reflectarea explicită presupune producerea la vedere a reflectatului, simultaneitatea *facerii, a zicerii* despre facere şi a produsului lor. Această poezie, care se construieşte văzându-se pe sine ca act, este apanajul epocilor post-romantice.Vom ilustra , urmărind viziunea politică mallarméană din una din poeziile sale, raporturile dintre structurile supratextuale care o compun şi codurile poetice.

La chevelure...

La chevelure vol dune flamme à lextreme
Occident de désirs pour la tout déployer
Se pose (je dirais mourir un diadéme)
Vers le front couronn son ancien foyer

Mais sans soupirer que cette vive nue
Lignition du feu toujour interieur
Originellement la seule continue
Dans le joyau de loeil véridique ou rieur

Une nudité de héros tendre diffame
Celle qui ne mouvant astre ni feux au doigt
Rien quà simplifier avec gloire la femme
Accomplit par son chef fulgurante lexploit

Deseemer de rubis le doute quelle écorche
Ainsi quune joieuse et tutélaire torche.

Senzualitatea mallarméană este discretă, timidă. Disimularea eului poetic sub masca scriiturii impersonale şi a perspectivei exterioare este semnul, indicele pragmatic al acestei discreţii, al neasumării propriului vis senzual. La Mallarmé dorinţa este obstaculară de îndoială (*le doute quelle écorche)*, rămânând la stadiul de intenţie neîmplinită. Jean Pierre Richard vorbeşte de o răceală-obstacol ce se insinuează între dorinţă şi obiectul ei. Aceasta din urmă capătă o independenţă cvasi absolută, o autonomie autoreflexivă , ce exprimă la modul supratextual, tema poetului de a-i tulbura, prin imixtiune personalistă, armonia dată, autosuficientă. Anthroposul mallarméan se obiectualizează, elementele sale fizice devinobiecte autonome ce se inseriază într-un Cosmos atotcuprinzător, pentru caacesta, la rândul lui, să fie înglobat, prin interiorizare, într-un Anthropos redus emblematic la raţiune. Părul nu este decât punctul de plecare în conturarea anatomiei feminine, care se va opri la frunte, ochi, cap, degete. Senzual, anunţat tematico-pragmaticprin titlul poemului, prin cosmicizarea elementului uman (părul se materializează în flacără, în foc, simboluri culturale ale pasiunii erotice)şi prin prezenţa unor indicii ale afectivităţii (desirs, soupirer, tendre), se converteşte în spiritual, prin exploatarea celeilalte valenţe fizice a focului-lumina, valorizată tradiţional ca simbol al raţiunii. Această metamorfozare se realizează, în paralel, şi prin interiorizare: flacăra îşi are adevăratul sediu sub frunte (le front...son ancien foyer) şi îngheaţă, se fixează în ochiul obiectiv, ironic (le joyau de loeil véridique ou rieur), care nu încurajează visul senzual al poetului. Frumuseţea fizică a femeii devine o frumuseţe inaccesibilă, mândră, rece, spiritualizată, suficientă sieşi. Este o frumuseţe esenţială ce n-are nevoie de podoabe, ce se închide în sine însăşi, consumându-şi propria flacără. Conştiinţa acestei inaccesibilităţi îl determină pe poet să se situeze pe o poziţie excentrică faţă de universul reflectat,or tocmai această situare a lui permite descifrarea dramei lucidităţii, obstacol în calea împlinirii erotice.

Construcţia mallarméană este clasică. Poetul nu inventează o altă lume, ci o reaşează pe cea existentă. Pornind de la definiţia analogică a părului, Mallarmé îşi încheie poemul în

acelaşi registru. Între flamme şi torche, limitele textuale ale universului reflectat, se conturează spaţiul precis al investigaţiei poetice, care propune o relaţie cu trei termeni: păr-femeie-foc. În această relaţie termenii se schimbă între ei, poemul constituindu-se dintr-un joc de ambiguităţi fertile, al căror scop este, în ultimă instanţă, definirea termenului central prin termenii extremi. Universul mallarméan este ordonat pe principiul pendulării între fizic şi psihic, relizat prin materializări şi dematerializări succesive ale elementelor puse în joc. Părul-flacără este aproape imaterial, mai mult mişcare decât materie*: vol dun flamme,vivenue,torche,* în timp ce obiectele de podoabă *(diademe,or,astre ni feux au doigt,rubis*) apar toate ca materializări ale focului. Portretul fizic al femeii este compus dintr-o succesiune de părţi ale corpului,cele care, contând prin tradiţie în stabilirea canoanelor frumuseţii feminine, sunt în acelaşi timp sediul sau expresia spiritualităţii: fruntea este termenul mediator între exterioritatea şi interioritate, între fizic şi psihic; ea este purtătoarea diademei şi vatră a focului interior; ochiul este văzut şi ca exterioritate şi ca oglindă a interiorităţii; capul (son chef) este sinteza lor şi sinteza mallarméană a frumuseţii spiritualizate. Prin construcţie, elementele fizice nu sunt decât nişte simple trepte spre spiritual.

Interpretarea mallarméană a universului este de natură metafizică. Poetul e un căutător de esenţe, de semnificaţii filosofice într-o lume epurată de contingent. Este o lume a simbolurilor secunde, preluate prin tradiţie culturală şi puse în slujba comunicării unei idei. Plurivalenţa acestor simboluri este aparentă, dirijismul interpretării fiind destul de sever. Obiectele lumii materiale, sublimate, sunt puse să-şi arate faţa spirituală. În felul acesta ele se conceptualizează, devin obiecte pur mentale, semne ale unui sistem de gândire. Aventura intelectuală este sortită fatalmente eşuării în îndoială, iar aventura poetică menită să o relateze o va consemna ca atare. Să vedem acum raportul dintre reflectat şi actul reflectării. Reflectarea mallarméană este aparent implicită. Aventura spirituală ce face obiectul poemului se suprapune perfect aventurii poetice. Nici un indiciu explicit nu-şi găseşte locul în universul reflectat. Întreg poemul mallarméan se constitue într-o reflectare a unei noi viziuni poetice. Asistăm astfel la poematizarea unei posibile polemici teoretice, la subtila gâlceavă a poetului modern cu tradiţia.

Studiul viziunii poetice permite abordarea poeziei de pe poziţii extralingvistice, pornind de la codurile poetice înscrise în text., dar semnificând şi în afara lui. Se poate constata bogăţia informaţională pe care o conţine poezia la nivel supratextual.coroborarea acestor informaţii cu cel oferite de studiul structurilor pre-textuale şi cu datele privitoare la funcţionarea lingvistico-literară, textuală a poeziei va duce spre o definire globală a specificităţii poetice. Pentru că poeticitatea nu este numai o chestiune de limbaj, ci una de înscriere particulară într-un continuum cultural cu faţete multiple. Viziunea poetică este parte a poeziei şi parte a codului cultural general, este o sumă de structuri supratextuale ancorate organic în solul cunoaşterii umane.

Bibliografie

Alberes Rene Marill, *Histoire du roman moderne*, Albin Michel, 1962.
Bally, Charles*, Traite de stylistique francaise*, Paris, 1951.
Bachelrad, G., *Poetique de la reverie*, Paris, PUF, 1971.
Barthes, R., *Le degre zero de l'ecriture*, Paris, Ed. du Seuil, 1964.

Idem. *Semiotique narrative et textuelle*, Paris, Larousse, 1973.
Idem. *Le plaisir du texte*, Paris, ed. du Seuil, 1973.
Bertrant, D., *Narrativite et discursivite : points de repere et problematique*. In : « Actes Semiotiques », 1984.
Carpov, M. *Introducere in semiologia literaturii*, Bucuresti, Univers, 1978.
Calinescu, G. *Istoria literaturii romane de la origini pana in prezent*, Bucuresti, Minerva, 1981.
Greimas, A. J., *Semantique structurale*, Paris, Larousse, 1966.
Marino, A., *Hermeneutica ideii de literatura*, Cluj, Dacia, 1986.
Noth, W., *La semiotique de lenseignment de la semiotique*. In : « Degres », 1944.
Simion, E. *Scriitorii romani de azi*, vol. IV, Bucuresti
Zlate, S., *Metodica insusirii si dezvoltarii conceptelor specifice literaturii române si teoriei literare*, Bucuresti, Ed. Bren, 2002.
Idem. *Indrumator metodic pentru predarea literatuirii române in liceu- din perspectiva noului curriculum*, Bucuresti, Ed. Bren, 2003.